Die Instrumentalformen in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT
ZU BERLIN

ACAD.
LUGD. BAT.
BIBL.

VON

Egon Engel
aus Reichenstein in Schlesien

Tag der Promotion: 25. Januar 1915.

Referenten:

Professor Dr. **H. Kretzschmar**

Professor Dr. **C. Stumpf**

Druck der Universitäts-Buchdruckerei von Gustav Schade (Otto Francke),
Berlin und Bernau.

Einleitung.

Mehr und mehr hat die Musikforschung in den letzten Jahrzehnten ihr Augenmerk auf die in den Tabulaturbüchern des 16. Jahrhunderts enthaltene Musik gerichtet, und längst hält man das harte Urteil, das W. Ambros in seiner Musikgeschichte über die Lautenmusik gefällt hat, nicht mehr aufrecht. Dieser Wandel der Anschauung hat seine tiefe Berechtigung; es ist zweifellos nützlicher, Forschungen über die zwar vielfach dilettantische Lautenmusik anzustellen, die auf die Weiterentwicklung der Musik gewaltigen Einfluß gehabt hat, als die Werke so mancher anerkannter Komponisten zweiten und dritten Ranges aus jener Zeit zu studieren, die sicher korrekt und einwandfrei geschrieben sind, ohne indessen den Gang der Musikgeschichte irgendwie dauernd zu beeinflussen. In jener Renaissancezeit hatte die Laute für die private Musikpflege eine geradezu dominierende Stellung. Sie war das Lieblingsinstrument der Fürsten; vornehme Kavaliere und edle Damen erlernten dies Instrument; und mit ihm erhebt sich zuerst die Instrumentalmusik auf ein höheres Niveau. War doch das ganze Mittelalter hindurch die Instrumentalmusik gegenüber ihrer bevorzugten vokalen Schwester sozusagen das Aschenbrödel gewesen. Ambros weist darauf hin[1]) mit den Worten, man habe im Mittelalter in den Instrumentisten kaum etwas besseres als „Strolche" gesehen. In dieser bevorzugten Stellung, die die Laute einnimmt, kann man in ihr den Vorläufer des heutigen Universalinstruments, des Klaviers, erblicken. Gab es freilich schon zu jener Zeit Klaviere, so blieben sie doch hinter der Laute und den verwandten Instrumenten an Beliebtheit weit zurück, und es war gar nicht daran zu denken, daß man wie heute von Symphonien und Opern Klavierauszüge, so etwa Arrangements beliebter Vokalsätze für das Klavier gemacht hätte. Wohl aber war dies der Fall bei der Laute. Daß diese Übertragungen von Gesangsmusik sehr wertvoll sind für die Kenntnis der Anwendung der „Semitonia subintellecta", ist ohne weiteres einleuchtend, wenn man bedenkt, daß die Lautenmusik ja Griffe, nicht Tonhöhen notiert. Weiter hat die Laute in mannigfacher Weise bahnbrechend gewirkt. Die Natur des Instrumentes bedingte es bei der Unmöglichkeit, einen Ton lang auszuhalten, einen Ersatz für gehaltene Noten zu suchen. So entstanden die „agréments"; und diese sind von da in die Klaviermusik übergegangen[2]). In ähnlicher Weise hat auch ein anderer, in der Natur des Instrumentes begründeter

[1]) Musikgesch. Bd. III, S. 38.

[2]) Vgl. O. Fleischer: Denis Gaultier, Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch., II. Bd.

Mangel, den Anstoß zu einer weittragenden Umwälzung gegeben. Die Notwendigkeit, aus praktischen, technischen Gründen die Zahl der Bünde der Laute zu beschränken, wies geradezu gebieterisch auf die Einführung der temperierten Stimmung hin. Es war unmöglich, rein zu spielen, und man mußte sich zu einem Kompromiß entschließen. Waren freilich zuerst auch die Bünde beweglich, so wird doch vielfach auch hier der Spieler sich die Unbequemlichkeit einer jedesmaligen Veränderung der Bünde nicht auferlegt haben. Hand in Hand damit ging eine größere Freiheit in der Handhabung des Transpositionswesens und die Verdrängung der alten Kirchentonarten durch unser modernes Dur-Moll-System. Damit vollzog sich ein gewaltiger Umschwung: Der Übergang von den „Zufallsharmonien" der Kontrapunktiker, die durch die melodische Führung der einzelnen Stimmen entstehen, zu einer tonalen Akkordik; der Akkord wird nunmehr als etwas Selbständiges, Ganzes empfunden; es stellen sich notgedrungen funktionelle Beziehungen zwischen den einzelnen Akkorden her, Anschauungen, die der bis dahin gepflegten Musik vollkommen fremd waren, fremd sein mußten. Ihren äußeren Ausdruck fand diese Anschauung, daß der Akkord eine Einheit darstellt, in der um 1600 entstandenen Generalbaßschrift, und es ist gewiß kein Zufall, daß das Prinzip der Generalbaßschrift, einen Akkord durch ein Symbol darzustellen, zuerst gerade bei einem der Laute verwandten Instrument in Anwendung kam, in einer eigenartigen Stenographie für Gitarre[1]).

Damit sind nur einige Punkte beleuchtet, in welcher Weise die Laute und ihre Musik bahnbrechend gewirkt hat. Die Bedeutung der Lautenmusik ist in der Tat aber weit größer als ein flüchtiger Blick erkennen läßt; man kann fast sagen: Alle Prinzipien der modernen Instrumentalmusik liegen im Keime schon in den alten Lautenbüchern vor. Freilich, vielfach lehnt sich die Lautenmusik noch an das hergebrachte an, vielfach werden die neuen Wege nur schwankend und unsicher betreten. Das Richtige wird großenteils nur halb bewußt getroffen; das Ziel ist nicht klar erkannt; das spricht sich aus in der Ungleichwertigkeit der einzelnen Kompositionen desselben Autors. Neben völlig modern Anmutendem steht viel Archaistisches und Unfertiges. All das tritt auch in den Formen der Lautenmusik zutage, deren Behandlung den Gegenstand der vorliegenden Arbeit bilden soll. Man kann für die klassischen Formen der Instrumentalmusik die Keime in den Lautenbüchern des 16. Jahrhunderts finden; freilich ist der Formenreichtum der Lautenmusik recht beschränkt, die einzelnen Formen sind unfertig und dürftig, aber sie sind bildungs- und entwicklungsfähig; und darin liegt ihr Wert.

Für die Behandlung des Formenmaterials liegt die Beschränkung auf das 16. Jahrhundert aus verschiedenen Gründen nahe. Zunächst liegt an Lautenmusik in gedruckten und handschriftlichen Tabulaturbüchern eine so große Fülle von Material vor, daß eine Bearbeitung des Gesamtstoffes geradezu unmöglich wäre. Ferner ist das 16. Jahrhundert gerade der interessanteste

---

[1]) Vgl. hierüber Branzoli: „Sunto storico dell' Intavolatura e Metodo pratico per suonare il Liuto". Venturini, Rom 1891. S. 23.

Zeitabschnitt. Im 16. Jahrhundert hat die Laute noch uneingeschränkt ihre dominierende Stellung, die sie später an Klavier und Violine abtreten mußte. Dann aber war das 16. Jahrhundert eine Zeit, in der die Hausmusik eine ganz außergewöhnliche Pflege erfahren konnte. Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts begann von Italien aus die Oper ihren Siegeszug; damit wurde ein großer Teil der Musikliebhaber zu dieser neuartigen, öffentlichen Musikpflege hingezogen und die Hausmusik wurde zum Teil in andere, neue Bahnen gelenkt. In Deutschland aber ließen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Schrecken des 30jährigen Krieges eine ruhige Musikpflege nicht zu, und die Zeit des auf den Krieg folgenden Kulturrückschlags war auch eine der Kunst nicht eben günstige Zeit. Endlich ist es das 16. Jahrhundert, das uns die ersten aufgezeichneten Instrumentalstücke hinterlassen hat; denn vorher wurden nur wenige Instrumentalstücke notiert, und in den meisten früheren Fällen ist es nicht ganz zweifellos festgestellt, ob wir es wirklich mit instrumental ausgeführten Partien zu tun haben. Dazu kommt noch das allgemeine Interesse, welches das Jahrhundert der Renaissance und des Humanismus erweckt; wie auf allen anderen Gebieten des modernen neuzeitlichen Geisteslebens und der Kunstentwicklung hat das Renaissancezeitalter auch auf dem Gebiete der Musik, die ja doch nur ein Glied der allgemeinen Kultur einer Zeit ist, neue Grundlagen der Entwicklung geschaffen; es tritt neben die bisher allein kultivierte vokale Kunstmusik die instrumentale, berufen, sich zu einem gleichbedeutenden Kunstzweig auszuwachsen, es tritt neben die kirchliche eine weltliche Richtung. Am augenfälligsten ist als Wirkung der Renaissance auf musikalischem Gebiet die Schöpfung der Oper, aber auch die Lautenmusik der Renaissancezeit hat zu ihrem Teil an der Herbeiführung eines Umschwungs mitgeholfen.

Die in den Lautenbüchern des 16. Jahrhunderts sich vorfindenden Stücke lassen sich etwa in folgender Weise gliedern:

1. Transkriptionen vokaler Sätze,
2. Tänze,
3. freie Fantasien und Präludien,
4. Ricercari.

Für eine Betrachtung der Instrumentalformen haben die Arrangements von vokalen Stücken ein verhältnismäßig geringes Interesse; sie wurden — was das deutsche Lied betrifft — schon eingehend in einer Arbeit von E. Radecke[1]) behandelt. In dieser Schrift wird der Nachweis erbracht, daß die Übertragungen des Vokalsatzes auf die Laute ganz schematisch in rein mechanischer Weise gemacht wurden, daß mithin für die Formen die Lautenisten auf diesem Gebiet nichts Neues geschaffen haben; und ähnlich wie mit dem mehrstimmigen deutschen Lied ist auch mit anderen Gesangsstücken verfahren worden. Hingegen haben für die Untersuchung der Instrumentalformen die Tänze, Ricercari, Fantasien und Präludien ein besonderes Interesse,

[1]) Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts. Vierteljahrsschr. Bd. VII, S. 287.

wenn freilich auch sie vielfach nicht aus rein instrumentalem Geiste heraus geschaffen sind, sondern sich unverkennbar in mannigfacher Beziehung an vokale Vorbilder anlehnen; der historische Wert dieser Stücke liegt in ihrer Bedeutung für die Weiterentwicklung der instrumentalen Musik. Ferner verdienen zum Vergleich und zur Ergänzung der Ergebnisse eine gelegentliche Berücksichtigung auch gleichzeitige Kompositionen für ähnliche Instrumente wie auch mehrstimmige Kompositionen für ein Ensemble von Instrumenten.

Als Quellen für die vorliegende Untersuchung wurden benützt:

1. Gedruckte Lautenbücher:

Francesco Spinaccino: Intabolatura de Lauto libro primo e libro secondo. Petrucci, Venedig 1507.

Pierre Attaingnant: Dix-huit basses dances. Paris 1529.

Pierre Attaingnant: Tres breve et familiere introduction..... Paris 1529.

Hans Newsidler: Ein Newgeordnet künstlich Lautenbuch... Getruckt zu Nurnberg bey Johann Petreio. Anno 1536.

Hans Gerle: Eyn Newes sehr künstliches Lautenbuch... Nürnberg, bey Jeronym. Formschneyder 1552.

Wolff Heckel: Tenor Lauttenbuch ... Getruckt zu Straßburg am Kornmarkt bey Christian Müller. Im Jar 1562.

Wolff Heckel: Discant Lauttenbuch .... 1556.

Fabritio Caroso da Sermoneta: Il Ballarino .... diviso in due trattati. Ziletti, Venedig 1581.

Sixt Kargel: Lautenbuch viler Newerleßner fleißiger schöner Lautenstück .... Straßburg 1586.

Matthäus Waisselius: Lautenbuch Darinnen von der Tabulatur .... gründlicher und voller Unterricht. Sampt außerlesenen Deutdschen und Polnischen Tentzen .... Franckfurt a. O. 1592, Eichorn.

2. Neudrucke von Lautenmusik:

O. Chilesotti: Rarità musicali ... Vol. 1°. Ricordi 1891.

O. Chilesotti: Lautenspieler des 16. Jahrhunderts. Breitkopf und Härtel 1891.

O. Chilesotti: Da un codice Lautenbuch del Cinquecento. Lipsia e Brusselles 1890.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich: „Österreichische Lautenmusik im 16. Jahrhundert" von Dr. A. Koczirz, Bd. 37.

W. Tappert: Sang und Klang aus alter Zeit. 1906.

3. Drei nicht für Laute bestimmte Sammlungen von Tänzen, erschienen bei Attaingnant, von denen mir Abschriften von Herrn Prof. Fleischer liebenswürdigst zur Verfügung gestellt wurden:

„Quatorze Gaillardes neuf Pauennes et deux Basses Dances le tout reduict de musique en la tabulature du ieu Dorgues Espinettes Manicordions et telz semblables instruments musicaulx Imprimees a Paris par Pierre Attaingnant demeurant en la rue de la Harpe pres lesglise saint Cosme."

„Six Gaillardes et six Pauennes auec Treze chansons musicales a quatre parties .... 1529."

„Neuf basses dances deux branles vingt et cinq Pauennes auec quinze Gaillardes en musique a quatre parties .... 1530."

4. Benutzte Literatur:

O. Körte: Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1901.

Wasiliewski: Geschichte der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts. Berlin 1878.

G. Branzoli: Ricerche sullo studio del liuto. Rom 1889.

G. Branzoli: Sunto storico dell' intavolatura e metodo pratico per suonare il liuto. Rom und Florenz 1891.

M. Brenet: Notes sur l'histoire du luth en France. Rivista Musicale Italiana Bd. V, VI.

M. Brenet: Deux manuscrits de musique de luth de la bibliothèque de Vesoul. Revue d'histoire et de critique musicales. Paris. Bd. I.

J. Combarieu: Danses françaises du 16e siècle. Revue d'histoire et de critique musicales. Paris. Bd. I.

O. Chilesotti: J. Baptiste Besard et les luthistes du 16e siècle. Revue d'histoire et critique musicales. Paris. Bd. I.

O. Chilesotti: Francesco da Milano liutista. Sammelband 4 der Internationalen Musikgesellschaft.

O. Chilesotti: Note circa alcuni liutisti della prima metà del cinquecento. Rivista Musicale Italiana, Bd. IX.

H. Riemann: Das Lautenwerk des Miguel Fuenllana. Monatshefte für Musikgeschichte, Bd. XXVII.

F. M. Böhme: Geschichte des Tanzes in Deutschland. Leipzig 1886.

A. Czerwinski: Geschichte der Tanzkunst. Leipzig 1862.

De Soria: Histoire pittoresque de la danse. Paris 1897.

R. Voss: Der Tanz und seine Geschichte.

T. Norlind: Zur Geschichte der Suite. Sammelband VII der Internationalen Musikgesellschaft.

Th. Arbeau: Orchésographie. Langres 1588. Neudruck, Paris 1888.

P. Mersenne: Harmonie universelle. Paris 1636.

M. Prätorius: Syntagma musicum. 1619.

Außerdem zahlreiche kleinere Artikel und Notizen aus der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft und den Monatsheften für Musikgeschichte.

Erstes Kapitel.

Die Tänze und ihre musikalischen Formen.

Den breitesten Raum nehmen in den Lautenbüchern des 16. Jahrhunderts die Tänze ein, wenn man von den zahlreichen Übertragungen von vokalen Tonsätzen, deutschen mehrstimmigen Liedern, Canzoni Francesi, Madrigalen, Motetten usw. absieht; deren Betrachtung erübrigt sich aber im Rahmen der vorliegenden Arbeit, da sie zur Ausbildung eines instrumentalen Stiles nur wenig beitrugen, weil es sich bei ihnen meist um ziemlich sklavische Übertragungen handelt. Es ist das Verdienst der Lautenisten, den Tanz in die Kunstmusik eingeführt zu haben. Tanzlieder finden sich auch bei den großen Tonmeistern der Vokalmusik, z. B. bei Orlandus de Lassus; sie finden sich schon im Minnesang und den ältesten Volksliedern[1]); sie gingen über in die Lauten- und auch Orchestermusik und sind hier für die Entwicklung eines instrumentalen Stiles und rein instrumentaler Formen von ganz vorzüglicher Bedeutung geworden. Die Tänze zeichnen sich aus durch prägnante, konzise Rhythmen, sie waren berufen, in der Musik eine Reaktion gegen die Polyrhythmie der mittelalterlichen Vokalmusik herbeizuführen; zugleich mußten sie, um leicht verständlich zu sein, die Hauptmelodie aus dem Tenor, dem sie bis dahin ständig zugeteilt worden war, in die Oberstimme verlegen; dadurch und durch die Unmöglichkeit, auf der Laute kontrapunktisch selbständige Melodien nebeneinander zu führen, bedeuteten die Tänze zugleich eine Reaktion gegen die Polymelodik der Vokalmusik und einen entschiedenen Schritt zu einer homophonen, in modernem Sinne harmonisch gedachten Musik. Diese Tänze legen also den Grund zu einer gesunden Entwicklung der Instrumentalmusik im Anschluß an volkstümliche Elemente, wie ja die Kunst häufig neu befruchtende und belebende Elemente vom Volke hernimmt. Daß dem in der Tat so ist, dafür zeugt die Stellung der Tänze im weiteren Verlauf der Geschichte der Instrumentalmusik. Ein Meister wie Bach hat es nicht verschmäht, sich der Tanzformen zu bedienen und die Kunst seiner Kontrapunktik — freilich nur in dem durch die Tanzform bedingten bescheidenen Maße, in Gestalt von Imitationen usw., wie man sie auch schon bei anderen Meistern findet — an sie zu verwenden. Aber mit seiner Verwendung in einzeln stehenden Stücken ist die eigentliche musikgeschichtliche Mission des Tanzes noch nicht erfüllt; die Tanzformen sollten Anlaß geben zur Entstehung einer mehrsätzigen Form in der Gestalt der Suite, zu der sich unverkennbare Ansätze auch schon in

[1]) Vgl. über das Tanzlied unten S. 12.

den Lautenbüchern des 16. Jahrhunderts finden und die man charakterisieren kann als eine Folge von mehreren Tänzen, die zusammengehalten sind durch das Band gemeinsamer Tonalität, unterschieden durch den Wechsel des Rhythmus und des Zeitmaßes. Ihrerseits wieder ist die Suite nur ein Vorläufer der klassischen Sonate, die dieselben Prinzipien hat — mehrere in Zeitmaß und Rhythmus verschiedene Sätze, deren Tonarten durch nahe verwandtschaftliche Beziehungen verbunden sind —, aber noch neue Elemente aufnimmt und größere Formen entwickelt. Auch in der klassischen Sonate, welche die Suite in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ablöst, bleibt ein Satz einem wirklichen Tanz reserviert, das Menuett, an dessen Stelle noch später das Scherzo tritt, in Form und Rhythmus ebenfalls unverkennbar ein, nur in eine höhere Sphäre gehobener, Tanz.

Diese Bedeutung der Tanzform für die Instrumentalmusik rechtfertigt also die genauere musikalische Untersuchung jener ersten in den Lautenbüchern des 16. Jahrhunderts enthaltenen Tänze.

Es soll daher der folgende Abschnitt die Fragen behandeln, welche Tänze sich in den Lautenbüchern vorfinden, welche musikalischen Formen denselben zugrunde liegen und welchen Einflüssen gerade diese Formen zu verdanken sind; in einem weiteren Abschnitt sollen dann die Versuche, durch Zusammenstellung mehrerer solcher Tänze eine mehrsätzige Form, eine Suite zu gewinnen, behandelt werden.

Erster Abschnitt.

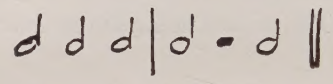
Unter den Tänzen nehmen im 16. Jahrhundert die französischen Tänze in den Lautenbüchern eine besondere Stellung ein; erstens beschränken sie sich nicht blos auf Frankreich allein, sondern sie wurden auch außerhalb dieses Landes, vornehmlich an deutschen Fürstenhöfen, getanzt, und fanden so auch Aufnahme in die deutschen Lautenbücher; dann aber besitzen wir von den französischen Tänzen eine ausführliche Beschreibung ihrer Ausführung in Jehan Tabourots Orchésographie, die uns einen Einblick gestattet, in welcher Weise die choreographischen Verhältnisse bestimmend auf die musikalische Formengebung einwirken konnten.

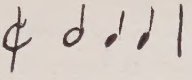
In ähnlicher Weise existiert auch für die italienischen Tänze ein zeitgenössisches Werk, das über deren choreographische Grundlagen Aufschluß gibt: Fabritio Caroso da Sermoneta, il Ballarino.

Für die deutschen Tänze gibt es kein ähnliches Werk; in vornehmen Kreisen tanzte man französische und italienische Tänze, das Volk aber hielt sich an die althergebrachten Weisen der Tanzlieder — denn in Deutschland sang das Volk von jeher zum Tanze — und wenn auf die musikalische Form der in den Lautenbüchern aufgezeichneten deutschen Volkstänze etwas bestimmend eingewirkt hat, so war es die poetische Form der Texte der Tanzlieder.

Die am häufigsten wiederkehrenden Tänze der Tabulaturbücher des 16. Jahrhunderts mögen nun in folgendem kurz charakterisiert werden. Es sind dies in den französischen Tabulaturen die Basse-Dance mit dem

Tourdion, die Pauane, die Gaillarde, die Allemande, die Volte, die Courante und die verschiedenen Branles[1]). Die Basse-Dance ist ein gemessener Tanz im dreiteiligen Takt („marchant honnestement auec une grande posee", sagt Arbeau[2]) von ihr) und ist wahrscheinlich italienischen Ursprungs, ist aber in ihrer Zusammenstellung mit dem Tourdion (vgl. unten S. 17) französisches Eigentum geworden. Die „pas" oder „assiettes" dieses Tanzes sind: réverence, branle, deux simples, double, reprise. Jede dieser eben genannten Bewegungen erfordert 4 Takte der Musik, damit ist also ein viertaktiges Metrum als Grundeinheit für den musikalischen Bau der Basse-Dance gegeben[3]). Ebenfalls italienischen Ursprungs ist die Pauane oder Pauenne, ein langsamer Tanz feierlichen Charakters in zweiteiligem Takt. Ihr formales Grundelement ist eine achttaktige Periode, bestehend aus zwei viertaktigen Halbperioden, bedingt durch die Schritte: deux simples (vier Takte) und ein double (vier Takte). Ein weiterer italienischer in Frankreich eingebürgerter Tanz war die Gaillarde (Gagliarda)[4]), von der der oben erwähnte Tourdion nur eine Abart ist, eine „Gaillarde par terre", d. h. eine im schleifenden Schritt getanzte Gaillarde. Sie steht im dreiteiligen Takt, ist lebhaften Charakters und bedingt durch ihre Schritte als Grundeinheit ein zweitaktiges Metrum:



Ausländischer Herkunft ist ferner noch die Allemande, ein Tanz im geraden Takt:  , der wahrscheinlich nichts anderes ist als der deutsche Schreittanz, der in deutschen Lautenbüchern und auch noch in Orchestersuiten (z. B. Peurl) als „ein guter deutscher Tanz" bezeichnet wird, nur daß die französischen Lautenisten dessen Nachtanz (siehe S. 14) wegließen. Von der Volte erklärt F. M. Böhme in seiner „Geschichte des Tanzes in Deutschland", sie sei italienischen Ursprungs; dem gegenüber wird von französischen Schriftstellern[5]) die Volte stets für einen national-französischen Tanz beansprucht. Sie ist ein lebhafter Tanz im dreiteiligen Takte und stammt nach Arbeau aus der Provence. Ihre zwei Pas, in denen eine Dreiviertelwendung des Körpers der Tanzenden ausgeführt wird, entsprechen zwei Takten der Musik. Um also in die ursprüngliche Stellung zurückzukehren, müssen die zwei Pas viermal ausgeführt werden, das ergibt eine achttaktige Periode in

---

[1]) Die Namen dieser Tänze bezeichnen zum Teil nur ihren Charakter: Gaillarde, Volte, Courante, Branle; zum Teil deuten sie auf ihre geographische Herkunft hin, wie Allemande, Padoana, Branle de Champaigne oder Branle de Bourgoigne u. a.

[2]) In seiner Orchésographie.

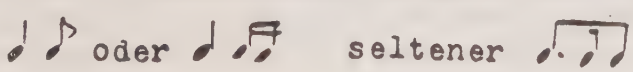
[3]) Über die höhere Architektonik der Tanzformen jener Zeit vgl. unten S. 13 f.

[4]) Ob dieser Tanz französischer oder italienischer Herkunft ist, ist noch nicht genau festgestellt. Es ist aber wahrscheinlicher, daß Italien seine Heimat ist.

[5]) Madame Laure Fonta in der Einleitung zum Neudruck von Arbeaus Orchésographie.

der Musik. Die Courante steht nach Arbeau im $^2/_4$-Takt und hat ebenfalls eine achttaktige Periode als Grundelement. Czerwinski[1]) bestätigt diese Angabe, daß im 16. Jahrhundert die Courante im geraden Takt stand, während sie später nur im Tripeltakt vorkommt. Er stützt sich dabei offenbar nur auf das Zeugnis Arbeaus; denn ich habe außer der in Arbeaus Orchésographie zitierten Courante, die im zweiteiligen Takt steht, kein weiteres Beispiel für Couranten im geraden, wohl aber zahlreiche Beispiele von Couranten im ungeraden Takt gefunden. Jedenfalls ist hier Arbeau in seiner Darstellung ein Irrtum unterlaufen. Die eigentlichen französischen Nationaltänze jener Zeit sind die Branles. Die verbreitetsten Branles waren die vier folgenden: der Branle double und der Branle de Bourgoigne, beide im $^2/_2$-Takt und beide aus achttaktigen Perioden bestehend, ferner der Branle gay im Tripeltakt, dessen Schritte als Grundeinheit für die musikalische Form ein zweitaktiges Metrum bestimmen, und endlich der Branle simple im $^2/_2$-Takt, der besondere Beachtung verdient, weil dessen Pas als metrische Einheit sechs Takte bedingen: ein viertaktiges und ein zweitaktiges Metrum.

In den italienischen Lautenbüchern finden wir von diesen Tänzen die Pauana wieder, die in ihrer Form ebenso wie die französische Pauane aus einfachen achttaktigen Perioden aufgebaut ist. Neben der Pauana findet sich als eine etwas lebhaftere Nebenform der Pass' e mezzo, der gegen das Ende des 16. Jahrhunderts die Pauana aus den Lautenbüchern mehr und mehr verdrängt. Ebenso ist die „Chiarenzana", der wir in der Tabulatur des Marc Antonio del Pifaro 1546 begegnen, nach O. Chilesotti[2]) nichts anderes als eine lebhaftere Abart des Pass' e mezzo. Ferner begegnet man auch der Gaillarde wieder unter dem Namen Gagliarda. Von ihr sind die mit dem Namen Saltarello oder Salto belegten Tänze formal gar nicht zu unterscheiden; es ist nur ein anderer Name für denselben Tanz. Czerwinski in seiner Geschichte der Tanzkunst kennt nur den römischen Saltarello im Zweiviertel-Takt aus späterer Zeit. Der Saltarello des 16. Jahrhunderts steht stets im Dreiviertel-Takt; nur ist in einigen Fällen die Zusammengehörigkeit von je zwei Takten zu einem Metrum durch Weglassung des Taktstriches zwischen ihnen gekennzeichnet, so daß ein $^6/_4$-Takt vorzuliegen scheint. Die Sciolta, die bei Fabritio Caroso da Sermoneta (1581) sich findet, auch ein Tanz im dreiteiligen Takt, ist in ihrer musikalischen Form ebenfalls von der Gagliarda nicht zu unterscheiden. Dagegen ist trotz der Ähnlichkeit des Namens die im $^6/_8$-Takt stehende Padoana streng mit der im $^2/_2$-Takt stehenden Pauana auseinander zu halten. Weitere im dreiteiligen Takt stehende Tänze lebhafteren Charakters sind die Rotta und der Canario, beide bevorzugen die Rhythmen



---

[1]) Die Tänze des 16. Jahrhunderts.

[2]) Note circa alcuni liutisti della prima metà del Cinquecento. Riv. mus. It., Bd. IX.

Ein musikalischer Unterschied zwischen diesen beiden Tänzen ist aus den Tabulaturen nicht herauszufinden, wohl aber mag ein choreographischer vorhanden gewesen sein; denn die beiden Tänze folgen öfters aufeinander in einer suitenartigen Zusammenstellung (vgl. unten)[1]). Endlich wären für italienische Tänze noch die Namen Ballo und Balletto zu erwähnen. Unter Ballo wird meist ein längerer Tanz im $^2/_2$-Takt vom Charakter eines Pass' e mezzo verstanden; Balletto hingegen bedeutet eine Zusammenstellung von kleineren Tänzen zu einem größeren Ganzen, oder die Zusammenstellung von verschiedenen Pas zu einem Tanz. Über die italienischen Kunsttänze, Balletti, gewinnt man einen vollkommenen Überblick aus Fabritio Carosos „Ballarino". Hier werden die verschiedenen Pas, die zumeist gerade 4 Takten der Musik entsprechen, in Wort und Bild behandelt, und die mannigfaltige Kombinationsmöglichkeit an zahlreichen, für Laute intabolierten Beispielen von Balletti ins Licht gesetzt. Im Gegensatz zur Orchestermusik (H. Isaac)[2]) finden sich selten in den italienischen Tabulaturbüchern Namen von Tänzen, die auf Lieder hindeuten, z. B. „Il bianco fiore".

Sehr häufig ist hingegen eine derartige Bezeichnung in den deutschen Lautenbüchern. Darin hat man einen deutlichen Hinweis auf die Sitte des Tanzliedes zu erblicken. Abstrahiert man aber von dieser verwirrend scheinenden Vielheit in der Bezeichnung der Tänze, so bleiben von den deutschen Tänzen nur zwei Arten übrig: Der Schreittanz in geradem Takte und der Springtanz im dreiteiligen Takte. Hier ist die achttaktige Periode nicht wie bei Franzosen und Italienern den Tanzbewegungen, sondern der poetischen Gestalt der Texte zu verdanken; da es sich hierbei im wesentlichen seit Alters um Verse mit vier Hebungen handelte, mußten dementsprechend auch in der Musik vier Hebungen hervortreten; und einem Verspaar entspricht dann notwendig die achttaktige Periode. Dies bezieht sich zunächst nur auf die geradtaktigen Tänze; es mußte sich dies aber übertragen auch auf die ungeradtaktigen Tänze, die als „Nachtänze" nur eine rhythmische Variation der ersteren waren[3]), und die Form verblieb ihnen dann auch, wenn sie selbständig auftraten.

Den meisten der angeführten Tänze lag als formbestimmendes Element die achttaktige Periode zugrunde, hervorgerufen durch choreographische oder poetische Bedingungen. Sehr selten finden sich Phrasen von anderer Taktzahl, z. B. Dreitakter. Häufiger angewendet habe ich dreitaktige Phrasen nur in einer, nicht für Laute bestimmten Sammlung „Neuf basses dances deux branles vingt et cinq Pauennes auec quinze Gaillardes en musique a quatre parties let tout nouuellement imprime a Paris par Pierre Attaingnant" von 1530 gefunden. Die in diesem Werk enthaltenen Basses Dances zeichnen sich überdies vor den gewöhnlichen dadurch aus, daß sie meist aus mehreren Teilen bestehen, die im Takt zwischen $^2/_2$ und $^3/_2$ abwechseln. Sollen nun im

[1]) Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß die angeführten Formen auch in der Orchestersuite und in der Violinsonate zu verfolgen sind.

[2]) Vgl. H. Kretzschmar: Führer, I. Abt., 1. Bd., 4. Aufl., S. 17 ff.

[3]) Vgl. unten S. 14.

übrigen die Tänze aus achttaktigen Perioden gebildet sein, so ist es auf den ersten Blick verwunderlich, wie oft in den Lautenbüchern jener Zeit dieses Prinzip durchbrochen zu sein scheint. Im wesentlichen sind es dabei drei Faktoren, die häufig den symmetrischen Bau der Stücke verschleiern. Erstens lieben es die Lautenisten, eine Koloratur auf Kadenzstellen anzubringen; diese Koloratur wird dabei manchmal zu ganzen Passagen ausgebaut, die sich über mehrere Takte erstrecken und damit eine Periodenverschiebung hervorrufen. Es ist dies dasselbe Verfahren, das wir bis auf den heutigen Tag in Klaviertranskriptionen, Instrumentalkonzerten und anderen Stücken virtuoser Tendenz erhalten haben in dem Gebrauch, an Kadenzstellen die Form willkürlich zu durchbrechen, um in glanzvollen Passagen die Fertigkeit des Ausführenden in helles Licht zu setzen. Der zweite Faktor ist die Fiktion eines kontrapunktischen Satzes. J. Combarieu bemerkt über diesen Punkt[1]), daß es dem Tanzkomponisten des 16. Jahrhunderts in erster Linie nicht auf eine angenehme Melodie, sondern auf ein Thema mit kontrapunktischen Verwertungsmöglichkeiten ankam. Die Natur des Lautensatzes, der nicht allzu schwierig sein durfte, wenn das Tanzstück zum praktischen Gebrauch bestimmt war, brachte es dann mit sich, daß der Komponist gezwungen war, um eine Gegenmelodie deutlich einzuführen, auf das Weiterspinnen der Hauptmelodie zu verzichten, wodurch natürlich die Cäsuren häufig verrückt wurden. Schließlich kommt noch eines hinzu: in seltenen Fällen findet man die Verschmelzung des Endes einer Periode mit dem Anfang der nächsten, z. B. in einigen Canarios von Caroso da Sermoneta, die aus 15 Takten bestehen.

Über die Zusammensetzung der einzelnen Perioden zu größeren Formen, d. h. also über die Architektonik der Tänze läßt sich zunächst eines sagen: All diese Stücke bevorzugen eine kettenförmige Anordnung der Perioden. Eine Periode, die der Tonsetzer wiederholen will, wiederholt er sofort; ist erst eine zweite Periode dazwischen getreten, so ist die erste fast stets für das ganze Stück abgetan. Wird aber eine Periode wiederholt, so wird sie gewöhnlich, um der Eintönigkeit vorzubeugen, in variierter Form wiederholt[2]), zumindest aber wird der Schluß verändert, so daß die beiden Schlüsse im Verhältnis von Tonica und Dominant in modernem Sinne zueinander stehen. Während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist am häufigsten die aus zwei achttaktigen Reprisen bestehende Form. Daneben finden sich auch andere einfache Formen, z. B. drei- oder vierteilige kleine Liedformen (dies Wort in modernem Sinne gebraucht). Von der Mitte des Jahrhunderts an beginnen nun die Formen sich zu weiten, und zwar ist das Mittel der Formvergrößerung die Variation, in der es die italienischen Lautenmeister zu einer erstaunlichen Technik gebracht haben. Man tut einen Schritt weiter, indem man nicht jede Periode sofort variiert wiederholt, sondern das ganze Tanzstück variiert; so entstehen mehrteilige, längere Tanzsätze, deren sämtliche

[1]) In seinem Aufsatz: „Danses françaises du 16e siècle". Revue d'hist. et de crit. mus. Paris. Vol. 1.

[2]) Analogien im Meistersang, z. B. das Ave Maria von A. Lesch.

Teile nur Variationen des ersten sind. Daneben finden sich auch Versuche, die Sätze durch Anhängung immer neuer Perioden ohne Anwendung der Variation zu verlängern. Diese Versuche müssen wir aber als gescheitert ansehen; derartigen Sätzen fehlt jedes einheitliche Gepräge; die Zeit war für solche Formen noch nicht reif[1]). Diejenige Form, die von Büchern über musikalische Formenlehre heutzutage öfters zu unrecht als die Tanzform κατ' ἐξοχήν bezeichnet wird, die Alternativsatzform vom Schema A B A findet sich äußerst selten, da man, wie oben erwähnt, die kettenartige Verbindung der einzelnen Perioden vorzog. Aus der Geschichte der späteren Orchestersuite ist bekannt, daß dort für die einzelnen Tänze typische Formen in bezug auf die Zahl der Teile existieren — die Pauana z. B. hat deren drei —, und daß diese Teile vielfach auf Charakterverschiedenheit ausgehen. Es liegt nahe, Analoges schon von den Lautentänzen zu erwarten. Diese Tänze zeigen aber noch keine festen Normalformen für die einzelnen Gattungen. So sind die Pauanen bald zwei-, bald dreiteilig, vielfach bestehen sie nur aus einem einzigen Teil, und die gleiche Freiheit herrscht in den übrigen Tänzen.

Zweiter Abschnitt.

Ließ sich in den Tanzformen, die die Lautenbücher dieses Zeitraums aufweisen, eine ganz bestimmte Tendenz zu einfachen Formen feststellen, die wir heute, ganz ohne Rücksicht darauf, ob sie zum Gesang bestimmt sind, die kleinen Liedformen zu nennen pflegen, so zeigt gerade die Literatur der Tänze in den Lautenbüchern noch deutlich die Keime einer anderen Form, die hochbedeutsam für die Geschichte der Instrumentalmusik werden sollte, nämlich die Keime der Suitenform.

In den deutschen Tabulaturbüchern ist dieser Keim der Suitenform zu erblicken in der ständigen Zusammenstellung des Tanzes mit seinem Nachtanz[2]). Der Nachtanz, auch „Proportz", „Hupfauff" oder „Sprung" genannt, ist nichts anderes als eine rhythmische Variation des ihm voraufgehenden Tanzes; der Nachtanz bringt eben die Weise im dreiteiligen Takte, die der „Tantz" im geraden Takt gegeben hatte. Diese eigenartige Zusammenstellung ist aber von den deutschen Lautenisten keineswegs erst im 16. Jahrhundert erfunden worden. F. M. Böhme[3]) weist an der Hand von Belegen nach, daß mindestens schon im 14. Jahrhundert diese Zusammenstellung bekannt war; höchstwahrscheinlich ist sie noch wesentlich älter; sie hat ihren Grund in dem ganz natürlichen Vorgang, daß das Volk — dem nur die beiden

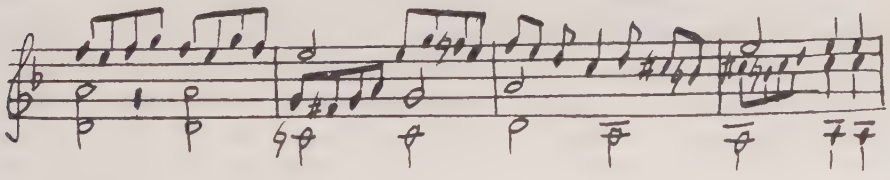
---

[1]) Beispiele für solche mißglückte Tanzformen breiterer Anlage sind einige Pass' e mezzi im Lautenbuch des Sixt Kargel (1586), ferner ein „Bassa et alta" bezeichneter Tanz des Fabritio Caroso (1600); dieser liegt neu veröffentlicht vor bei O. Chilesotti, Rarità musicali, Vol. 1.

[2]) Lautenbücher, welche nur deutsche Tänze ohne Nachtanz enthalten, sind mir nicht bekannt. Es fehlt also in der Geschichte der Lautensuite jene Vorstufe, wie sie von der Orchestersuite bekannt ist, nämlich Sammlungen von Tänzen ein und derselben Sorte. Vgl. H. Kretzschmar: Führer, I. Abt., 1. Bd., 4. Aufl., S. 34.

[3]) In seiner „Geschichte des Tanzes in Deutschland".

Arten des Tanzes: der gemessene Schreittanz im geraden Takt und der lustigere Springtanz im ungeraden Takt geläufig waren — mit dem ruhigeren Tanze begann, um, wenn bei gesteigerter Fröhlichkeit die Stimmung sich hob und die Lust am Tanzen wuchs, in den ungebundeneren Springtanz überzugehen. Indem man nun für den Springtanz dieselbe Weise verwandte wie für den vorausgehenden „getretenen Tanz", kam man zu dieser neuen Form, die dann von den Lautenisten in glücklicher Weise aufgegriffen wurde und für sie ein unschätzbares Mittel zur Formvergrößerung wurde. F. M. Böhme geht so weit, zu sagen, daß die deutschen Lautenisten nun kritiklos jeden Tanz aus Vor- und Nachtanz zusammensetzten und die ursprünglich glückliche Idee ins Schablonenhafte verzerrt hätten. Dem ist aber entgegenzuhalten, daß sich die Lautenisten hier auf die deutschen und gegen das Ende des 16. Jahrhunderts auch auf die italienischen Tänze beschränkten. Wie nun oben angedeutet, entstammt dies Prinzip dem deutschen Volksbrauch[1]); mithin war die Zusammenstellung solcher Tanzpaare zu einer größeren Einheit durchaus berechtigt, um so mehr als bei anderen Tänzen, z. B. französischer oder polnischer Herkunft, dieses Verfahren eben nicht angewendet wurde (vgl. z. B. Waisselius' Lautenbuch von 1592, das die deutschen und italienischen Tänze mit ihren Nachtänzen bringt, die polnischen aber nicht). Freilich innerhalb dieses Gebietes der deutschen und italienischen Tänze geht wohl die Anwendung dieses Verfahrens der Formvergrößerung durch — rhythmische — Variation vielleicht etwas zu weit; klingt es doch fast wie eine Entschuldigung, wenn Wolff Heckel in seinem Lautenbuch von 1562 einmal einen „springenden Tantz für sich selbst", d. h. ohne vorausgehenden Schreittanz im geraden Takte anzeigt. Über diese primitive Form der Suite sind die deutschen Lautensetzer im 16. Jahrhundert im wesentlichen nicht hinausgegangen. Wohl kommen kleine Abweichungen vor; so bringt Hans Newsidler (1536) einmal einen „Welschen Tantz Wascha Mesa" (sic!), offenbar eine Verballhornung von Pass' e mezzo!) mit seinem „hupff auff"[2]), der indessen keine vollkommen getreue Variation des vorhergehenden Tanzes bietet. Der Grund dafür ist in diesem Falle ein sehr einfacher: Der Tanz besteht überhaupt nur aus Variationen über eine einzige viertaktige Phrase



(bzw. mit Schluß auf der Tonica), die, mit leichten Veränderungen neunmal wiederholt, den Tanz Wascha Mesa ausmacht, so daß es sich erübrigt, im

[1]) Wie es mit den italienischen Tänzen stand, soll weiter unten noch eingehend behandelt werden.

[2]) Liegt vor in Neudruck in O. Chilesottis „Lautenspieler des 16. Jahrhunderts". Leipzig 1891.

„hupff auff“ all diese 36 Takte zu variieren; der „hupff auff“ umfaßt nur siebenmal diese Phrase und ist dennoch leicht als Variation der „Wascha Mesa“ zu erkennen. In demselben Lautenbuche findet sich noch eine weitere Ausnahme von der Regel, daß der Nachtanz die Variation des Vortanzes im Tripeltakt sein muß: „ein guter Welscher Tantz“, bei dem der zweite im Tripeltakt stehende Teil mit dem ersten Teil im geraden Takt nicht einmal einen motivischen Zusammenhang aufweist und nur durch das Band der gemeinsamen Tonart als zu ihm gehörig gekennzeichnet ist. Hans Gerle (1552) bringt (vgl. T. Norlind: Zur Geschichte der Suite, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, VII) nur italienische Tänze, die er aus ihren Suiten herausgreift, so daß selten abgeschlossene Tanzfolgen entstehen. Wolff Heckel (1556 und 1562) bringt die gewöhnlichen deutschen Tänze mit den zugehörigen Sprungtänzen, außerdem italienische Tänze, z. B. einen „Paduaner“ (= Pauana) im C-Takt mit seinem Saltarello im $^3/_4$-Takt, eine Zusammenstellung, die den Italienern jener Zeit schon geläufig war. Das Weckersche Lautenbuch von 1552 (vgl. ebenfalls Norlind usw.) bringt Suiten, bestehend aus Passamezo, Gagliarda und Padovana, in der Art des Italieners Rotta (siehe unten). Damit ist in der Entwickelung der Lautensuite ein wichtiger Schritt vorwärts getan; aus der zweisätzigen ist die dreisätzige Suite geworden[1]). Melchior Neysidler in seinem ersten Lautenbuch von 1566 (siehe ebenfalls Tobias Norlind) verknüpft die „Riprese“ mit dem Saltarello und bringt zwei dreisätzige Tanzfolgen, bestehend aus einem Passamezo, il suo Saltarello con la Riprese. Seine Behandlung der Ripresen steht hoch über den Tanzbearbeitungen jener Zeit; sie halten ein Thema fest und führen es durch und erhalten derart fast den Charakter einer modernen Coda. Waisselius in seinem ersten Lautenbuche von 1573 bringt noch vier Suiten in der Anordnung Passamezo, Padovana und Saltarello. In dem zweiten Lautenbuche von 1592 stehen vier deutsche Tänze mit ihren Nachtänzen (siehe Musikbeilage), außerdem vier Passamezi mit ihren Saltarelli. In beiden Lautenbüchern findet sich die Riprese, die bei ihm den festen Rhythmus

hat und gewöhnlich im Anschluß an den Saltarello zu spielen

ist. Der von mir übertragene Pass' e mezo commune hat zwei Ripresen, eine zum Pass' e mezo, die andere zu seinem Saltarello gehörig. Die zweite ist aber nur die Variation im $^3/_4$-Takt der ersten, die hier im C-Takt steht. Die Riprese steht bei Waisselius gewöhnlich in der Tonart der Dominante oder der Subdominante der anderen zwei Tänze. Mit dieser Art der Verwendung der Riprese steht Waisselius nicht allein, auch Adriaensen (1584) bringt als dritten Satz von Tanzfolgen die Riprese. Dagegen fehlt die Riprese in dem Lautenbuch des Sixtus Kargel von 1586 (gedruckt in Straßburg bei

[1]) Bis zu einem gewissen Grade hat sich analog zur Lautensuite später die Orchestersuite entwickelt: Aus der primitiven zweisätzigen Suite wurde die dreisätzige, später (bei Peurl) die vier- und (bei Schein) die fünfsätzige. In der Lautenmusik tun den Schritt über die Dreisätzigkeit hinaus nur die vier- und fünfsätzigen Suiten des Fabritio Caroso (vgl. unten S. 20ff.) und die fünfsätzigen Suiten von Borrono und Casteliono (vgl. S. 18f.).

Bernhard Jobin). Am Schlusse dieses Lautenbuches stehen drei Passemezi mit anschließenden Saltarelli. Der Saltarello hat mit dem Passemezo denselben Zusammenhang wie auch sonst zumeist. In dem Pass' e mezo detto il moderno ist der Saltarello fast ganz die Variation des Pass' e mezo im Tripeltakt, wobei je zwei Takte des Pass' e Mezo einem des Saltarello entsprechen. Es ist eine freie Form der Variationen, bei denen nur die Hauptharmonien erhalten bleiben, wie wir sie bei den Italienern des 16. Jahrhunderts wiederfinden werden. In diesem Stück ist die Variation nicht ganz vollständig durchgeführt, worauf schon die ungleiche Länge der beiden Tänze hinweist: 125 bzw. 64 Takte (statt 128 und 64). Deutsche Tänze enthält das Kargelsche Lautenbuch gar nicht. Es hat sich also die Form der althergebrachten zweisätzigen deutschen Tanzsuite im 16. Jahrhundert gar nicht verändert, und wo deutsche Lautenisten über das Schema hinausgehen, ist es mit italienischen Tänzen, wie denn überhaupt die Lautensuite im 16. Jahrhundert in Italien einen besonderen Aufschwung genommen hat, wovon weiter unten zu handeln sein wird.

In Frankreich war nur eine einzige Art der Tanzsuite im 16. Jahrhundert üblich: die Verknüpfung der Basse dance mit der Recoupe und dem Tourdion. Die Basse dance und die Recoupe stehen im $^3/_4$-Takt und stehen rhythmisch und melodisch im Gegensatz zu dem lebhafteren, im $^6/_4$-Takt stehenden Tourdion. Es ist das etwas ähnliches wie die bei den Deutschen übliche Zusammenstellung des gemessenen Schreittanzes mit dem fröhlichen Sprung als Nachtanz; der Unterschied liegt hier aber darin, daß die deutsche Tanzfolge sich auf eine einzige melodische Weise stützt, die nur rhythmisch variiert wird, während dies in der französischen Zusammenstellung nicht der Fall ist. P. Attaingnant gab 1529 eine ganze Sammlung von achtzehn derartigen Basses dances heraus, ein Zeichen, daß diese Tanzfolge damals sehr beliebt war, und noch 1588 spricht Arbeau in seiner Orchésographie ganz besonders eingehend von der Basse dance mit den zu ihr gehörenden Nachtänzen. Über diese primitive Suite ist Frankreich im ganzen 16. Jahrhundert nicht hinausgegangen, während die Suite im Nachbarlande Italien, wie schon erwähnt, eine geradezu glänzende Entwickelung nahm. Ja, der Variationssuite scheint man geradezu abhold gewesen zu sein, wenn die Ansicht F. M. Böhmes richtig ist, daß es sich bei der Allemande um nichts anderes handelt als den „deutschen Tanz", von dem man den Nachtanz im Tripeltakt wegließ. Aber wenn über die Suite in Frankreich im 16. Jahrhundert nicht mehr zu sagen ist, so ist es doch hochinteressant, aus einem französischen Werke über die damals üblichen Tänze, der schon mehrfach erwähnten Orchésographie von Thoinot Arbeau, zu ersehen, aus wie bescheidenen Anfängen die Suite sich entwickelt hat. Es sind das offenbar die Gebräuche gewesen, die man beim praktischen Zusammenstellen der Tänze für Festlichkeiten und ähnliche Zwecke hatte. So sagt Arbeau (Blatt 28, Rückseite): „La pauane laquelle on dançoit ordinairement auparauant la basse dance" und (Blatt 33): „Aprez la pauane, on dance coustumierement la gaillarde qui est legiere." Diese beiden sich widersprechenden Sätze zeigen, daß hier wohl eine gewisse

Gewohnheit herrschte, die aber nicht so stark war, daß eine stereotype Zusammenstellung entstehen konnte, die wieder ein Abbild in den schriftlichen Kompositionen gehabt hätte. Weiter spricht Arbeau (Blatt 69) bei der Erklärung der branles davon, daß die verschiedenen branles in einer bestimmten Reihenfolge getanzt wurden; es heißt da: „Les ioueurs d'instruments sont tous accoustumez à commencer les dances en un festin par un branle double, qu'ils appellent le branle commun, et en aprez donnent le brãle simple, puis apres le branle gay, et à la fin les branles qu'ils apellent branles de Bourgoigne, lesquels aucuns appellent branles de Champaigne. La „suyte" de ces quatre sortes de brãles, est appropriée aux trois différences de personnes qui entrent en une dance: Les anciens dancent grauement les branles doubles et simples: Les ieusnes mariez dancent les branles gayz: Et les plus ieusnes dancent les branles de Bourgoigne."

Wie in Deutschland, so war also auch in Frankreich ein bestimmter Gebrauch in der praktischen Anordnung der Tänze vorherrschend; darin lag naturgemäß der Keim zur Suitenform; indes hat sie sich, wie schon angedeutet, auf französischem Boden im 16. Jahrhundert über die ersten Anfänge hinaus nicht weiter entwickelt; und das ist um so verwunderlicher, als die klassische Suite im 17. Jahrhundert sich gerade in Frankreich und zuerst wieder bei den französischen Lautenisten ausbilden sollte[1]). In der Tat beginnt nach M. Brenet[2]) in Frankreich erst um 1600 Ballard in seinem Lautenbuch mit der suitenmäßigen Gruppierung der einzelnen Tänze.

Die ausgedehnteste Pflege fand im 16. Jahrhundert die suitenartige Zusammenstellung von Tänzen bei den italienischen Lautenisten. Während die Spinaccinoschen Tabulaturbücher vom Jahre 1507 überhaupt nur zwei Tänze („Bassa dans" genannt, die aber nicht die in Frankreich übliche dreisätzige Form haben) enthalten, finden sich im vierten Lautenbuch Petruccis von 1508 bereits ausgebildete dreisätzige Suiten; sie bestehen aus der Pavana im geraden, dem Saltarello und der Piva im Tripeltakt und sind zweifellos beabsichtigte Zusammenstellungen; denn es wird ausdrücklich darauf hin gewiesen, daß zur Pavana stets Saltarello und Piva gehörten. Norlind in seinem Artikel „Zur Geschichte der Suite" hebt hervor, daß der Saltarello und die Piva melodisch aus der Pavana entwickelt seien, so daß es sich um 3 Tänze mit gleichem melodischen Motiv und kontrastierenden Rhythmus handele. Körte[3]) berichtet hiervon nichts[4]).

Eine Weiterentwickelung der Suitenform findet sich sodann in Castelionos „Intabolatura de leuto" von 1536. Hier enthält die Zusammenstellung eine Pavana und drei Saltarelli, denen ein freies Nachspiel, eine „tochata da sonare nel fine del ballo" folgt; im ganzen sind diese Tanzfolgen also fünf-

---

[1]) Vgl. O. Fleischer: Denis Gaultier, Vierteljahrsschrift für Musikwissensch., II. Bd.

[2]) Notes sur l'histoire du luth en France.

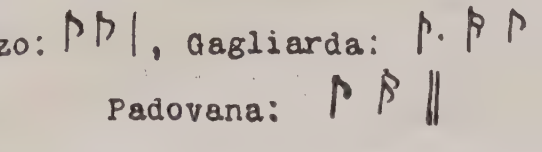
[3]) Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.

[4]) Mir selbst ist das in der Kgl. Bibliothek Brüssel befindliche Original wegen des Kriegszustandes nicht zugänglich gewesen.

sätzige Gebilde. Der erste Saltarello ist eine ryhthmische Variation der Pavana im Tripeltakt, die beiden anderen Saltarelli stehen in derselben Tonart und sind frei angefügt, ebenso die Tochata. Überdies erhalten der zweite und dritte Saltarello, in seltenen Fällen auch der erste eine „Riprese", die nicht als eine Wiederaufnahme, sondern als eine Fortführung des dreiteiligen Tanzes anzusehen ist[1]).

Der Erfinder dieser Suitenform ist nach T. Norlind zweifellos Peter Paul Borrono, von dem einzelne Tänze des eben genannten Lautenbuches stammen und der Tanzfolgen der gleichen Art auch in seinem eigenen Lautenbuche von 1546 bringt. Auch hier ist die Pavana der Haupttanz, an den sich der erste Saltarello als Variation, die beiden anderen frei anschließen. Wo der zweite und dritte Saltarello fehlen, wird darauf hingewiesen, daß sie durch Saltarelli aus einer anderen Suite zu ersetzen seien[2]).

Zu gleicher Zeit findet sich eine dreisätzige Suite, bestehend aus



bei Antonio Rotta in einem Lautenbuch von 1546. Auch hier ist der Passamezo der eigentliche Tanz, dem die Gagliarda und Padovana als Nachtänze in Form von rhythmischen Variationen des Haupttanzes beigegeben sind.

Dieselbe Form der Suite findet sich auch in dem Lautenbuch von Bianco Bianchini, Venedig 1546[3]). Bemerkenswert ist, daß auch Rottas Werk in Venedig erschien; da ich die Druckdaten nicht kenne, kann ich nicht entscheiden, welchem der beiden Meister die Priorität zuzuerkennen ist; sicher aber hat einer auf den anderen eingewirkt. Bei Bianchini steht die Padoana vor dem Saltarello, der Passemezo steht im C-Takt, die Padoana im $^6/_8$-Takt und der Saltarello im $^3/_4$-Takt. Das eine von Chilesotti zitierte Stück ist dadurch interessant, daß der Saltarello als abschließender Satz besonders betont wird durch eine reichere formale Ausgestaltung. Der Passamezo besteht aus zwei achttaktigen Perioden, deren erste im Dominantdreiklang von A-Moll, also auf E gis h, und deren zweite auf dem Tonicadreiklang mit großer Terz (A cis e) abschließt. Die Padoana ist die Variation dieses Sätzchens im $^6/_8$-Takt[4]); der Saltarello aber führt die zweite Periode zu einem Abschluß auf der Tonica der Paralleltonart C-dur und läßt noch eine neue

---

[1]) T. Norlind: Zur Geschichte der Suite.

[2]) Tobias Norlind: Zur Geschichte der Suite.

[3]) Beschreibung des Lautenbuchs und Übertragung einzelner Stücke bei O. Chilesotti: „Note circa alcuni liutisti ...". Riv. mus. It., Bd. IX.

[4]) Wie schon oben (S. 11) erwähnt, findet man im 16. Jahrhundert in Lautenbüchern öfter die Padoana im $^6/_8$-Takt. Im 17. Jahrhundert hingegen ist sie mit der Pavana identisch. Vgl. Karl Nef: Zur Gesch. der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Bem. über die Pavanen Rosenmüllers S. 6.

freigebildete Periode folgen, die den endgültigen Abschluß auf dem A-dur-dreiklang bringt.

Diese Art der Suite, wie wir sie bei Rotta und Bianchini festgestellt haben, hat sich auch nach Deutschland verpflanzt (siehe oben), vielfach beschränkte man sie hier allerdings wieder, indem man die Padoana wegließ; ähnlich geschah es auch in Italien. Hier finden wir 1549 in der Intabolatura di Lauto von Melchior de Barberis, Venedig 1549, eine Suite[1]), die sich aus Pavana — wohl zu unterscheiden von Padoana! — und Saltarello zusammensetzt. Die Pavana — nur eine ältere, und im Tempo gravitätischere Form des Pass' e mezo, der sie gegen Ende des 16. Jahrhunderts mehr und mehr verdrängte — in D-moll, im C-Takt, besteht aus zwei viertaktigen Perioden, die beide wiederholt werden; die erste schließt beide Male auf dem Dominantdreiklang (A cis e) von D-moll; die zweite schließt das erste Mal auf dem Tonicadreiklang der Parallele F-dur, das zweite Mal auf dem tonischen Dreiklang von D-moll mit großer Terz. Der Saltarello ist die genau entsprechende Variation der Pavana im $^3/_4$-Takt.

1561 und 1563 bringen die Lautenbücher von Jacomo Gorzanis aus Apulien eine Reihe von derartigen Variationensuiten, die in O. Chilesottis „Lautenspieler des 16. Jahrhunderts", Leipzig 1891, zum großen Teil in Übertragung vorliegen. Aus dem Buch von 1561 stammen ein Pass' e mezo ditto „la dura Partita" und „Padoana del detto", wobei die Padoana die Variation des Pass' e mezo im $^6/_8$-Takt ist, ferner der „Bal Todescho" und „Il suo Salto", ebenfalls die Variation des Bal im $^6/_8$-Takt. Bemerkenswert ist die ganz primitive Form dieses Stückes; es besteht aus einer einzigen achttaktigen Periode. Bei dem „Bal Todescho" ist der Schlußtakt weggelassen und es geht gleich in die Variation über, bei der je 1 Takt des „Bal" in zwei Takte gedehnt wird (häufiger ist das umgekehrte Verfahren, z. B. bei Waisselius und bei Terzi). Von 1563 stammen ein Pass' e mezo „O perfida che sei", mit den Variationen „Padoana del detto" im $^3/_4$-Takt und „Saltarello del detto" im $^6/_4$-Takt. Dieselbe Form zeigt ein „Passo e mezo detto il Todeschin", der ebenfalls von seiner Padoana (hier wieder im $^6/_8$-Takt) und seinem Saltarello begleitet wird.

Eine ganz besondere Stellung in der Geschichte der italienischen Lautensuite nimmt Fabritio Caroso da Sermoneta mit seinem „Ballarino" ein. Er bringt in seinen Balletten[2]) neben einzeln stehenden Tänzen auch eine Reihe von Suiten, die teils drei-, teils viersätzig sind, außerdem auch eine fünfsätzige Suite. Keine dieser Suiten gleicht in ihrem Bau vollkommen den anderen, selbst die von gleicher Zahl der Sätze weisen — bis auf zwei viersätzige — kein gemeinsames Schema auf; nur einen Zug haben die meisten gemeinsam, daß wenigstens der letzte Satz, sofern die vorhergehenden Sätze durch den gleichen melodischen und harmonischen Inhalt verbunden waren, motivisch unabhängig von ihnen gestaltet wird, und damit den Eindruck eines

[1]) Übertragen bei Chilesotti: „Note circa alcuni liutisti . . .". Riv. mus. It., Bd. IX.

[2]) Von mir benutztes Exemplar von 1581, Kgl. Bibl. Berlin. Übertragung und Neudruck aus dem Exemplar von 1600 bei O. Chilesotti: „Rarità mus.". Vol. 1⁰.

eigens angefügten Schlußsatzes macht. Bei der Mannigfaltigkeit, die in den Suiten herrscht, geht es nicht an, alle zu beschreiben; aber von jeder Art mag eine als ein typisches Muster hier etwas genauer analysiert werden. Unter den viersätzigen macht einen formal besonders abgeschlossenen Eindruck die Suite „Alta Vittoria“[1]). Der erste Satz dieses Balletto steht im $^2/_4$-Takt und besteht aus vier achttaktigen Perioden, deren jede eine kleinere Gliederung nicht mehr aufweist und in der Tonica abschließt. Der zweite Satz ist eine Gagliarda im $^2/_4$-Takt, die aus vier zwölftaktigen Perioden besteht, die aus den vier Perioden des ersten Teiles durch Variationen hervorgehen[2]). Der dritte und letzte Tanz ist eine Sciolta im $^3/_4$-Takt, die in vier achttaktigen Perioden eine neue Variation des ersten Tanzes bietet, an die sich aber noch ein zwölftaktiges Sätzchen anschließt, das sein Motivmaterial zwar den voraufgehenden vier Perioden entlehnt, es aber frei gestaltet und von der Dominante ausgehend, auf der Tonica schließend, eine kleine Coda darstellt. Für die viersätzigen Suiten sei als weiteres Beispiel die kurze Analyse des Balletto „Altezza d' Amore“ gegeben. Der erste Teil, im $^2/_4$-Takt, besteht aus 3 Perioden, deren erste beide achttaktig sind und bzw. auf den Dreiklängen der Tonica und Dominante schließen; die dritte Periode ist auf zehn Takte verlängert und schließt auf der Tonica. Der zweite Teil, eine Gagliarda, ist die Variation des ersten Teiles im $^3/_4$-Takt mit dem Rhythmus . Die Variation erfolgt in der Art, daß die Melodie zum Teil durch Kolorieren verändert, zum Teil auch gänzlich die frühere Wendung durch neue Einfälle und Phrasen ersetzt wird, wobei nur die Grundharmonien erhalten bleiben. Es ist dies eine Art der Variation, wie sie bei den Lautenisten Italiens gegen das Ende des 16. Jahrhunderts mit einer großen Virtuosität gepflegt wurde, wofür die Namen Giovanni Terzi und Simone Molinaro als Belege dienen können. Der periodische Bau dieses Teiles ist naturgemäß ganz dem des ersten entsprechend. Der dritte Abschnitt, „La Rotta“, im $^3/_8$-Takt, ist abermals eine Variation des ersten Tanzes in einer neuen rhythmischen Abstufung: . Daraus geht schon hervor, daß dieser $^3/_8$-Teil nicht eine bloße Diminution des vorhergehenden $^3/_4$-Teils ist; außerdem aber bedingt das schnellere Tempo auch eine Vereinfachung der Harmonisation; auf das schwere Taktteil fällt ein Akkordschlag, der als Harmonie für den ganzen Takt gilt. Der letzte Satz dieses Balletto ist ein „Canario“ im $^3/_8$-Takt, der ein frei-

---

[1]) Norlind irrt, indem er sie zu den dreisätzigen rechnet. In dem Exemplar der Berl. Kgl. Bibliothek von 1581 sind die letzten 12 Takte ausdrücklich als Canario, also als selbständiger vierter Teil, bezeichnet.

[2]) Diese Gagliarda scheint mir versehentlich im $^2/_4$-Takt notiert zu sein (ein ähnliches Beispiel wies H. Riemann schon in der Morphyschen Sammlung „les luthistes espagnols du 16^e siècle“ nach); diese Feststellung könnte die Ansicht stützen, daß die Gagliarda des 16. Jahrhunderts stets im $^3/_4$-Takt ging, und daß in allen Fällen, in denen ein Tanz in geradem Takt als Gagliarda bezeichnet ist, er entweder irrtümlich als Gagliarda bezeichnet ist, oder daß die Takteinteilung falsch überliefert ist.

gebildetes Schlußsätzchen von acht Takten mit angehängtem Schlußtakt (insgesamt also 9 Takten) ist. Ebenso gebaut ist die Suite „Nido d' Amore".

Die Tanzfolgen Carosos bilden in der Entwicklung der Suite in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts aber nicht das Ziel, sie sind vielmehr als ein besonders schön entwickelter Seitenzweig zu betrachten. Caroso war „professore di ballare", und auf mannigfaltige Abwechslungen der Tänze war er bei der Zusammenstellung dieser Folgen bedacht. Die Lautenmeister aber, die unabhängig von den praktischen Bedürfnissen einer Tanzästhetik nach rein musikalischen Prinzipien ihre Tanzfolgen schrieben, kamen nicht zu solch einem bunten Mosaik von kleinen Formen. Sie beschränkten sich in ihren Tanzfolgen wieder auf zwei Tänze, die schon herkömmlich zueinander gehörten: der Pass' e mezo und die Gagliarda. Zum Ersatz für die Mannigfaltigkeit der vielsätzigen Suiten führten sie nun die Formen der beiden Tänze mit Hilfe einer meisterhaft gehandhabten Variationstechnik breiter aus und gelangten so zu einer in etwas anderer Weise als bei Caroso angelegten und detailreichen Suitenform. Die beiden Meister, die für diese Suitenart in Betracht kommen, sind Giovanni Terzi, Venedig 1593, und Simone Molinaro, Venedig 1599.

Als Beispiel für die Terzischen Suiten sei der „Pass' e mezo per b molle in tre modi" mit den „Trei parti di gagliardi del prescritto pass' e mezzo" angeführt[1]). Aus einer ganz kleinen, aus zwei achttaktigen Perioden bestehenden Form ist hier das ganze Musikstück entwickelt. Das Stück steht in e-moll — in Chilesottis Übertragung —; die erste Periode führt auf den Dominantdreiklang, die zweite auf den Tonicadreiklang mit großer Terz; bemerkenswert ist bei Terzi, daß er die Perioden nicht mehr durch einschneidende Abschlüsse voneinander trennt, wie es besonders in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, aber auch z. B. bei Fabritio Caroso noch üblich war; kleine Überleitungen lassen keinen Stillstand im Fluß des Ganzen eintreten und verschmelzen in geschickter Weise das Ende jedes Abschnitts mit dem Anfang des nächsten. Der zweite Abschnitt ist eine Variation des ersten, die nur die Hauptharmonien festhält, aber im übrigen die Melodie in koloristischer Manier bis zur Unkenntlichkeit verändert oder auch frei ersetzt. Die Bewegung ist in diesem Teile gesteigert; an Stelle der Achtelbewegung des ersten Teils tritt Sechzehntelbewegung ein; kleine Figuren der Oberstimme werden von Mittel- und Unterstimmen imitiert, von einer Stimme der anderen zugeworfen; es ist ein anmutiges unaufdringliches kontrapunktisches Spiel, wie es sehr wohl in einem Tanze am Platze sein kann; jedenfalls kann man hier nicht mehr sagen, daß die melodische Erfindung einzig von der kontrapunktischen Verwendbarkeit der Themen bestimmt und beherrscht wird[2]). Der dritte Teil bringt abermals eine rhythmische Steigerung durch Einführung der Zweiunddreißigstelbewegung. Damit gewährt er auch weniger Raum zu imitatorischem Spiel, und besonders gegen den Schluß hin löst sich alles in dahinrauschende Läufe auf, die geeignet sind, die technische Fertigkeit des Spielers in besonderem Glanze

[1]) Übertragen in O. Chilesotti: „Lautenspieler des 16. Jahrhunderts", S. 111ff.

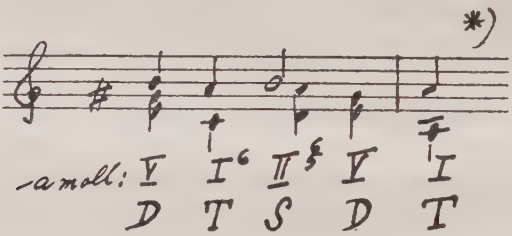
[2]) Vgl. Jules Combarieu: „Danses françaises du 16e siècle." Rev. d'hist. et de crit. mus. Paris. Vol. I.

hervortreten zu lassen. An diese drei Variationen schließt sich die Gagliarda an; sie ist ebenfalls aus den zwei Perioden, die den Grundstock des Pass' e mezzo ausmachen, heraus entwickelt, indem sie dieselben in dreifach verschiedener Weise im Tripeltakt variiert. Eine weitere Steigerung im Verlauf dieser drei neuen Variationen ist nicht erkennbar, aber die Gagliarda ist an sich schon eine Steigerung gegen den Pass' e mezzo, da sie lebhafter ist als dieser. Die Terzischen Suiten zeigen alle diese Form, sie bieten in Einzelheiten zum Teil manche reizvolle, hübsche Idee und manches Gelungene, gehen aber in ihrer Gesamtanlage über die Form der eben beschriebenen Suite nicht hinaus. Es mag angeführt sein, daß an Stelle der Gagliarda in anderen Tanzfolgen Terzis sich auch gelegentlich ein „Saltarello" findet. Auch Terzi hat keine neuen Formen geschaffen und sich sogar zum Teil auf sehr kleine Formen beschränkt — wie in obiger Suite —, aber er hat verstanden, sie durch das Kunstmittel der Variation zu vergrößern, und er wendet in der Anordnung der Variationen eine bewußte Steigerung an, und darin besteht der hervorragende Fortschritt der Terzischen Kompositionen gegenüber denen seiner Vorgänger.

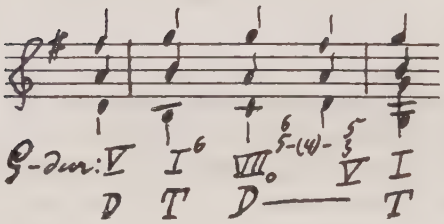
Ganz ähnlich ist die Suitenform bei Simone Molinaro (Lautenbuch von 1599, Venedig). Seine Pass' e mezzi bestehen gewöhnlich aus drei bis sechs Teilen, die sämtlich aus dem ersten Teil durch Variation hervorgegangen sind. Der erste Teil hat eine Länge von 32 Takten, und besteht entweder aus vier verschiedenen achttaktigen Perioden oder aus zwei Reprisen von acht Takten (derart, daß die zwei Perioden variiert wiederholt werden, also in der Form $A_2\ A_2'\ B_2\ B_2'$) oder aus drei Perioden in der Anordnung A A B C oder in irgendeiner anderen einfachen Anordnung nach Art der heutigen kleinen Liedformen. Dieses Thema von 32 Takten wird nun wie bei Terzi variiert, indem nur die Haupttharmonien als Grundpfeiler beibehalten werden, das melodische Element aber völlig freier Veränderung durch die Phantasie des Komponisten überlassen bleibt. Jede einzelne Variation hat dann einen ganz bestimmten Typus, hält an einem Prinzip, meist rhythmischer Art, fest. Bald wird nur Achtelbewegung, bald nur Viertelbewegung, bald eine in ganz bestimmter Weise aus Noten verschiedener Gattung gemischte Bewegung durchgeführt. Auch ist in der Aufeinanderfolge dieser Variationen deutlich das Streben nach einer Steigerung erkennbar, wenn auch nicht in so in die Augen fallender und glücklicher Weise wie bei Terzi. Auf diese Pass' e mezzi folgen Gagliarden, die in derselben Tonart stehen wie der vorangehende Pass' e mezzo, und die ebenfalls durch Variation aus dem zweiunddreißigtaktigen „Thema" des Pass' e mezzo gewonnen sind. Diese zweiunddreißig Takte sind hierbei stets in sechzehn Takte zusammengezogen und halten sich ebenfalls nur an den harmonischen Inhalt des Themas, im übrigen sich völlig frei entwickelnd. Diese Gagliarden bestehen stets aus drei Teilen (wie bei Terzi), während die Zahl der Teile des Pass' e mezzo keine feste ist. Diese drei Variationen im dreiteiligen Takt, aus denen die Gagliarden bestehen, zeigen bei Simone Molinaro nur selten eine beabsichtigte Steigerung in ihrer Anordnung. Da nun auch bei Terzi die für jene Zeit der Instrumentalmusik hervorragenden

Steigerungen meist nur in den Pass' e mezzi deutlich hervortreten, macht es fast den Eindruck, als seien diese Gagliarden wie eine Art Anhang nur flüchtig entworfen, den augenblicklichen Eingebungen des Spielers ihre weitere Ausgestaltung überlassend.

Was an diesen Suiten neben ihrer vollendeten Form noch besonders hervorgehoben werden mag, das ist die gesteigerte Satztechnik. Beachtenswert ist die Führung des Basses bei Simone Molinaro, besonders in den nur zweistimmigen Stellen, wo die Oberstimme meist rasch bewegt ist und der Baß sich in langsamen diatonischen Schritten oder Quartensprüngen aufwärts und Quinten- und Oktavensprüngen abwärts sozusagen plastisch davon abhebt. Ebenso werden Akkordfolgen, die unser harmonisch gewöhntes Ohr befremden, immer seltener, und oft begegnet man bei Terzi wie bei Molinaro in den Suiten Harmoniefolgen, die man nach unseren heutigen Harmonieanschauungen nicht bloß als zulässig, sondern als logisch und schön bezeichnen muß, z. B.



oder:



Das letzte Beispiel bringt sogar einen Vorhalt, der erst im nachfolgenden Akkord aufgelöst wird.

Wir haben also verfolgen können, wie aus bescheidenen Anfängen heraus im Laufe des 16. Jahrhunderts, vorwiegend auf italienischem Boden, die Form der Variationensuite für die Laute zu einer wahren Blüte gediehen ist. Damit ist die Lautenmusik der Klaviermusik bei weitem voraus. Denn hier wie auch in der Orchestermusik[1]) tritt die Variationensuite erst im Laufe des 17. Jahrhunderts hervor. Seiffert, „Geschichte der Klaviermusik", sagt darüber S. 142

*) T = Tonica, D = Dominant, S = Subdominant.

[1]) In der Orchestersuite findet sich auch die Variationensuite in ihrer doppelten Form wieder: es können sowohl die einzelnen Sätze in Variationenform gehalten sein wie auch „die Variationen undeklariert unter den üblichen Satznamen passieren" (vgl. H. Kretzschmar, Führer, I. Abt., 1. Bd., 4. Aufl., S. 35). Es sei bemerkt, daß in der Lautensuite die Form der Variationensuite die Norm ist, während sie in der Orchestersuite zurücktritt.

von Frescobaldis Variationen für Klavier: „Er gestaltet die im Takt abweichenden Variationen derartig, daß sie dem Typus gewisser Tanzformen gleichkommen. So kann er denn z. B. die dritte Variation der „Aria detta la Frescobalda“ als Gagliarda und die fünfte als Corente bezeichnen. Diese eigenartige Verbindung von Variation und Tanz, der wir hier zum ersten Male begegnen, sollte für den inneren Ausbau der Klaviersuite von Wichtigkeit werden.“ Was hier um 1630 bei Frescobaldi für die Klaviermusik neu und eigenartig ist, war den Lautenisten eine seit langem geläufige Form. Die Lautenmusik ist hier Vorläuferin der Klaviermusik gewesen. Nebenher mag bemerkt sein, daß auch die bei Terzi und Molinaro gepflegte Art der Variation, die nur die Grundharmonien festhält, das melodische Element aber als etwas Sekundäres völliger Umgestaltung unterwirft, von der Klaviermusik und auch vom Sologesang[1]) bald aufgenommen wurde.

[1]) Vgl. Peri und H. Albert.

Zweites Kapitel.

Die Ricercare, Fantasien und freien Formen.

Nach den Tänzen fordern unter den Instrumentalformen in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts noch ein besonderes Interesse die kontrapunktischen, imitatorischen Formen. Die beiden hauptsächlichsten Bezeichnungen für die diesen Formen angehörenden Stücke sind „Ricercar" oder „Recercar" und „Fantasia". Eine Definition dieser Begriffe gibt M. Prätorius in seinem Syntagma Musicum von 1619, Band II, S. 21:

„Fantasia, Capriccio.

Wenn einer nach seinem eigenen plasier und gefallen eine Fugam zu tractiren vor sich nimpt, darinnen aber nicht lang immemoriret, sondern bald in eine andere fugam, wie es ihme in den Sinn kömpt, einfället; denn weil ebener massen, wie in den rechten Fugen kein Text darunter gelegt werden darff, so ist man auch nicht an die Wörter gebunden, man mache viel oder wenig, man digredire, addire, detrahire, kehre vnd wende es wie man wolle. Vnd kann einer in solchen Fantasien vnd Capriccien seine Kunst vnd artificium ebensowohl sehen lassen: Sintemal er sich alles dessen, was in der Musik tollerabile ist, mit bindungen der Discordanten, proportionibus etc. ohn einigs bedencken gebrauchen darff; doch daß er den modum vnd die Ariam nicht gar zu sehr vberschreite, sondern in terminis bleibe."

„Fuga, Ricercar.

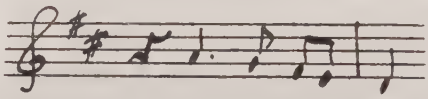
Ricercare: mit fleiß erforschen vnd nachsuchen, dieweil in tractirung einer guten Fugen mit sonderbahrem fleiß vnd nachdencken aus allen winckeln zusammengesucht werden muß, wie vnd vff mancherley Art vnd weise dieselbe in einander gefügt, geflochten, duplirt, per directum et indirectum seu contrarium, ordentlich, künstlich und anmuthig zusammengebracht vnd bis zum ende hinaus geführt werden könne."

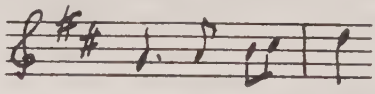
Zu diesen Definitionen bemerkt nun Seiffert-Weitzmann, „Geschichte der Klaviermusik", dem Prätorius müsse ein Irrtum unterlaufen sein, denn gegen diese Auffassung sprächen Definitionen anderer, späterer Theoretiker, und die Praxis eines Buus, Willaert, A. Gabrieli, deren Ricercare für Klavier oder Orgel mehrere Motive in einzelnen Teilen nach einander behandeln, während ihre Fantasien gerade an einem Thema festhalten und aus diesem durch Erschöpfung seiner kontrapunktischen Verwendungs- und Umgestaltungsmöglichkeiten das ganze Stück entwickeln. Über die Bedeutung dieser Formnamen in der Lautenmusik sagt das genannte Werk: „Ganz absehen muß

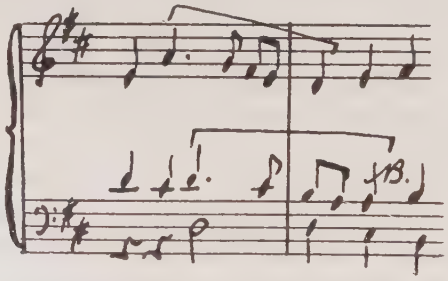
man von der Bedeutung dieser Begriffe in der Lautenmusik, denn deren sehr oft dilettantische Vertreter kümmerten sich anscheinend wenig um das Zutreffende der Formnamen, sie waren zufrieden, überhaupt solche zu haben.“ Demgegenüber ist zu bemerken, daß auch in den Klavierstücken jener Zeit der Begriff des Ricercars und der Fantasie kein absolut fester war, und daß sich häufig Fantasien mit mehreren und Ricercare mit nur einem Thema finden. Belege dafür finden sich genügend in der angeführten „Geschichte der Klaviermusik“. Im folgenden soll nun versucht werden, an der Hand der Beschreibung einiger besonders typischer Ricercare und Fantasien darzustellen, welchen Entwicklungsgang diese Formen in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts genommen haben.

Stücke, die als Recercare bezeichnet werden, finden sich bereits in den bei Petrucci gedruckten Lautenbüchern des Fr. Spinaccino von 1507 und 1508. Doch sind diese Recercare von den späteren wesentlich verschieden. Es werden selten prägnante Motive oder Themen aufgestellt, die sich für imitatorische Arbeit eignen. Die Imitationen, wo solche überhaupt versucht werden, beschränken sich auf wenige Noten, und zwar fast stets auf Tonleiterausschnitte, die in der unteren oder oberen Oktave wiederholt werden. Im übrigen werden diese primitiven Spielstücke durch kein formales Band zusammengehalten und nehmen sich aus wie Improvisationen, die zu Papier gebracht worden sind. Die nächste Stufe in der Entwicklung des Recercars bilden einige Stücke des Lutinisten Hans Judenkunig, die etwa eineinhalb Jahrzehnte später veröffentlicht worden sind. Diese Stücke, die nicht mit der Bezeichnung Recercar versehen sind, sondern meist als Praeambeln bezeichnet werden, gehören gleichwohl zu dieser Klasse. Sie bringen ebenfalls Motive primitivster Art, zeichnen sich den Stücken des Spinaccino gegenüber aber dadurch aus, daß sie viel zielbewußter das Kunstmittel der Imitation anwenden. Freilich bleibt es auch hier meist bei der Imitation in der Oktave; aber sie wird nicht spärlich, hier und da, sondern als formbestimmendes Prinzip angewendet. Wenn nun auch diese Stücke noch keinen hohen künstlerischen Wert haben, so ist zu beachten, daß sie Schulstücke sind; zur Herausgabe und zum Druck seiner besten Stücke ist Judenkunig nicht mehr gekommen. Die ersten wirklichen Ricercare finden wir erst in den Lautenbüchern der venezianischen Lautenmeister vom Jahre 1546 ab. Das früheste, mir bekannt gewordene Stück dieser Art, ist ein Ricercar von Dominico Bianchini (Venedig, 1546). Aus diesem Umstande, daß Ricercare für Laute schon 1546, solche für Tasteninstrumente aber erst 1547 (von Buus) gedruckt sind, darf man aber keineswegs der Laute auf diesem Gebiet eine absolute Priorität zusprechen. Sicher ist es kein Zufall, daß all diese Ricercare fast zu gleicher Zeit — für die Orgel folgte der oben erwähnten Sammlung von 1547 bald eine neue von Buus 1549 — gerade in Venedig erschienen sind. Es ist wohl das wahrscheinlichste, daß ein ganzer Kreis von Musikern auf den Gedanken gekommen ist, imitatorische Formen, wie sie durch die polyphone Vokalmusik längst geläufig und zu hoher Blüte gediehen waren, auf das instrumentale Gebiet zu übertragen, und daß hierbei Lauten-, Klavier- und Orgelkomponisten in edlem Wettstreit miteinander standen.

Genaueres über den Zusammenhang dieses Kreises von Komponisten läßt sich zurzeit nicht sagen, da es an Nachrichten über das Leben jener Lautenmeister, Dominico Bianchini, Simon Gintzler, Francesco da Milano allzusehr fehlt. Fétis' „Biographie universelle" bringt meist nur ihre Namen und die Titel ihrer Werke; von neueren Forschern haben Oscar Chilesotti und Adolph Koczirz sich bemüht, Genaueres über ihre Lebensumstände zu erfahren, leider mit wenig Erfolg, da hier nur ein glücklicher Zufall Licht bringen könnte. Will man aber durchaus eine Entscheidung treffen, welchem Instrument der Ruhm gebührt, die neue Form des Ricercars in die Instrumentalmusik eingeführt zu haben, so ist es wahrscheinlich, daß dieser Ruhm der Orgel gebührt, deren Eigenart solche polyphone Stücke am meisten entsprechen, da auf ihr die Möglichkeit des langen Aushaltens einzelner Töne und der klaren Scheidung der Stimmen gegeben ist. Als Beispiel der Ricercare dieser Zeit seien eins von Bianchini (das „Recercar primo", 1546) und eins von Simon Gintzler (das „Recercar Segondo", 1547)[1]) beschrieben. Das Bianchinische Recercar kommt mit einem einzigen Motiv aus:



Dieses Motiv wird von den einzelnen Stimmen aufgegriffen, nachgeahmt, auch leicht verändert und auch in der Umkehrung

behandelt. Besonders beachtenswert ist die hier auftretende „tonale" Nachahmung, bei der die Tonica durch die Quint, die Quint durch die Tonica beantwortet wird[2]):



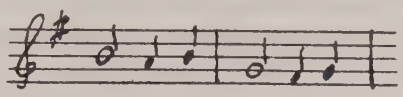
usw.

Dies ist darum auffällig, weil es offenbar beabsichtigt ist. Die tonale Nachahmung findet sich mehrfach in den Recercaren und Fantasien jener Zeit. Neben diesem Hauptmotiv treten noch ganz kurze Figuren auf, die auch in kontrapunktischem Spiel von einer Stimme der anderen zugeworfen werden, um bald wieder zu verschwinden, und die das Hauptmotiv anmutig umspielen, ohne es zu überwuchern. Die einzelnen Abschnitte dieses Stückes werden durch

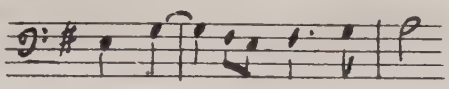
[1]) Vgl. Musikbeilage.

[2]) Bußler: „Der strenge Satz".

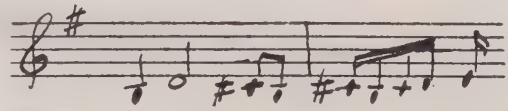
Abschlüsse auf dem Tonica- oder Dominantdreiklang markiert. Die Teile behandeln im übrigen — gegen das Ende hin verliert sich die Gliederung mehr und das Ganze fließt in breiterem Zuge dahin — das Motiv keineswegs in bestimmter Weise, wie etwa die Reperkussionen einer Fuge, sondern ganz frei und ziemlich willkürlich. In ähnlicher Weise begnügt sich das angeführte Gintzlersche Recercar mit einem Hauptthema, nur ist hier die Gliederung des Ganzen klarer, das Hauptthema ist charakteristischer als das unbedeutende Motiv bei Bianchini und erfährt im Verlauf des Stückes manche Umgestaltungen. Dem Hauptteil des Stückes geht eine Einleitung voraus, die in dem neunzehnten Takt in E-moll schließt. Das Motiv, das in dieser Einleitung von den verschiedenen Stimmen nach einander gebracht wird, ist das folgende:



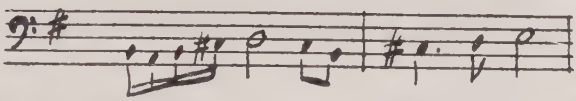
Den Hauptteil beherrscht das folgende Thema:



das sofort bei der Beantwortung in der Oberquint eine koloristische Umgestaltung erhält:



In anderer Weise erscheint es dann wieder in der Unterstimme abgeändert:



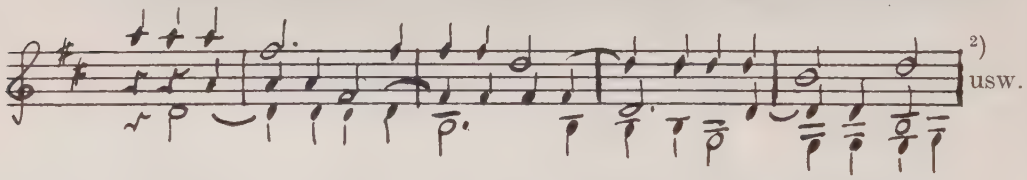
Später finden sich noch andere Abwandlungen, einmal auch die Diminution:

Im ganzen erscheint das Thema 24 mal in immer wieder veränderter Gestalt, auch rhythmisch gelegentlich leicht verwandelt und einige Male auch auf anderen Stufen der Tonart, nicht nur auf der Tonica oder deren Quinte. Den Schluß des Recercars bilden vier Takte mit rauschenden Passagen, denen ein breiter Schlußakkord folgt.

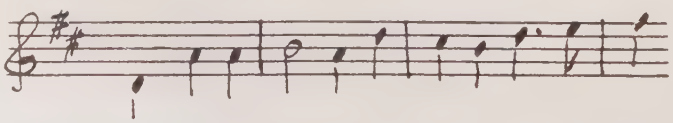
Mit diesen Kunstprodukten der italienischen Lautenmusik können sich freilich die Recercare der deutschen Lautenbücher jener Zeit kaum vergleichen.

Als ein Beispiel der Recercare in den deutschen Lautenbüchern mag das „Recercari de milla new“ gelten, das dem Tenorlautenbuch von Wolff Heckel (1556) entnommen ist[1]). Hier stecken die Künste der Nachahmung, wenn man solche überhaupt in dem Stücke zu erblicken geneigt ist, noch sehr in den Kinderschuhen!

Je weiter nun das 16. Jahrhundert fortschreitet, desto seltener werden in den Sammlungen von Lautenstücken die Ricercare: sie werden mehr und mehr verdrängt von den Fantasien, die im folgenden etwas näher betrachtet werden mögen. Unter den Komponisten, denen wir die ersten beachtenswerten Fantasien für die Laute verdanken, ist Francesco da Milano besonders ausgezeichnet durch Fruchtbarkeit und Schönheit der formalen Anlage seiner Kompositionen. Seine Fantasien sind nach keinem bestimmten Schema gebaut, jede ist von eigenem Reiz. Bald verwendet er nur ein einziges Motiv, das in Umgestaltungen, Erweiterungen, Verlängerungen und Umkehrungen das ganze Stück beherrscht, bald in dieser, bald in jener Gestalt auftretend; bald sind es mehrere kleine Motive, die nach und neben einander behandelt werden. Selten begegnet man in den Fantasien scharfen Abgrenzungen der einzelnen Teile gegeneinander; der Fluß des Ganzen wird nicht unterbrochen, und neu auftretende Motive werden höchstens durch den Einsatz einer zuvor pausierenden Stimme hervorgehoben. Nicht ganz selten begegnet man in diesen Stücken kleinen Engführungen, so z. B. die folgende aus einer Fantasie von F. da Milano (1546):



Ebenso findet man kanonische Sätzchen, meist zwei-, manchmal sogar dreistimmig. Dieses Gepräge haben die italienischen Lautenfantasien behalten bis ans Ende des 16. Jahrhunderts, wie die kurze Analyse der Fantasia nona des Simone Molinaro (1599) zeigen mag. Ein mehrmals angeschlagener D-dur-Akkord gibt die Tonart an. Dann folgt ein kurzer kanonischer Satz, darauf ein Zwischenspiel, das meist aus Dezimen- und Sextengängen besteht. Dann beginnt der zweite Teil, der von dem Thema:

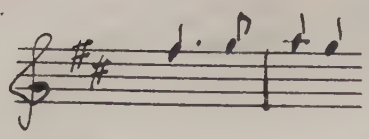


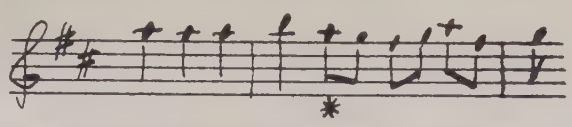
beherrscht wird. Dieses Thema wird sofort in der Engführung in der Unterquint gebracht; die Unterstimme setzt mit g d′ d′ usw. auf dem zweiten Viertel

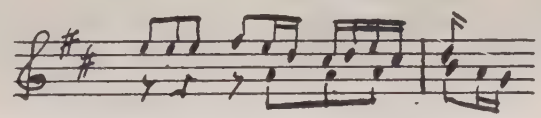
[1]) Vgl. Musikbeilagen.

[2]) Um eine große Sexte höher transponiert.

des zweiten Taktes ein. Nun wechselt immer ein kurzes Zwischenspiel, in dem das Motiv:

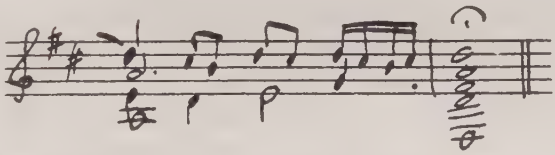


eine Rolle spielt, mit einem neuen Einsatz des Themas ab. Den letzten Abschnitt der Fantasie beherrscht das Motiv:

das ebenfalls sofort in Engführung auftritt. Bei * setzt die Unterstimme in der Unterquint ein. Dies Motiv taucht im ganzen elfmal auf, einmal auch in der Diminution in halben Notenwerten, in der Unterquart der ursprünglichen Lage:



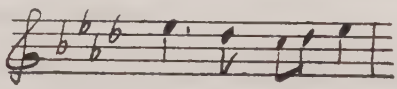
usw.

auch in der Engführung. Den Abschluß bilden einige akkordisch gehaltene Takte, deren vorletzter bemerkenswert ist, weil er den Dominantseptimenakkord in seiner modernen Bedeutung bringt:



Eine feste Stimmenzahl wird in den Ricercari und Fantasien ebensowenig durchgeführt wie in der Lautenmusik überhaupt; in den kontrapunktisch gearbeiteten Stellen ist der Satz zwei- oder dreistimmig, in den Zwischenspielen entscheidet das Bedürfnis der Klangfülle über die Stimmenzahl. Ähnlich sind auch die Fantasien des Spaniers Miguel Fuenllana (1554), nur halten diese ausnahmsweise mit peinlicher Genauigkeit an der Stimmenzahl fest. Ein Beispiel einer solchen Fantasia a quattro hat H. Riemann in einer Übertragung in Eitners Monatsheften für Musikgeschichte, Bd. 27, S. 89 veröffentlicht. In dieser Fantasia werden nacheinander drei Themen in je einer Reperkussion behandelt. Freier sind dagegen wieder die deutschen Lautenfantasien, für die als Beispiel die in den Musikbeilagen gegebenen Fantasien von Waisselius und Kargel dienen können. Waisselius bindet sich nicht streng an die Durchführung eines oder mehrerer Motive; es sind immer neue Motive, die auftreten, um nach kurzer imitatorischer oder längerer sequenzartiger Behandlung wieder anderen das Feld zu überlassen. In der Kargelschen Fantasie ist es nur das Anfangsmotiv, das in der Unterstimme einmal nach-

geahmt wird. Im übrigen verläuft die Komposition ganz frei, um erst gegen den Schluß hin die Erinnerung an das Anfangsmotiv noch einmal wachzurufen und damit eine formale Abrundung zu erfahren. Neben dieser Art der Fantasie gibt es nun noch eine zweite, deren schönster Vertreter eine mit Tañer de Gala[1]) bezeichnete Fantasia von Luis Milan (1536) ist. Sie verzichtet ganz auf Imitationskünste und weist den folgenden Bau auf. Als Einleitung dienen neun Takte, die in breiten gebrochenen Akkorden die Hauptcadenz der Tonart des Stückes — die ein fast ganz reines modernes As-dur ist — bringen. Der sich anschließende erste Teil der Fantasie besteht aus schnellen Läufen, die von breiten Akkordpassagen unterbrochen werden und zu einem ersten Ruhepunkt auf dem Dominantdreiklang der parallelen Molltonart (F-moll), und zu einem Abschluß auf dem Dominantdreiklang der Haupttonart (As-dur) führen. Diesem im wesentlichen bewegten Satz folgt ein zweiter Teil, der durch eine schön geschwungene Melodie, getragen von langsamen Akkorden, in wirksamem Kontrast zu dem ersten Teil steht. Der nun folgende Abschnitt ist nichts anderes als eine verkürzte Wiederholung des ersten Teiles, deren Ruhepunkte diesmal auf den Dominant- und den Tonicadreiklang der Haupttonart fallen. Ein neuer Zwischensatz, gebildet aus dem Motivchen:



und abschließend auf dem Dominantdreiklang von As-dur leitet über zu dem Schlußsatz, der nichts anderes ist als der etwas erweiterte und verlängerte zweite Teil. Freilich, eine so wohl abgerundete Form in einer freien Fantasie habe ich unter der mir bekannten Lautenliteratur der Zeit nicht wiedergefunden. Es ist dieses Tañer de Gala von Milan als eine Ausnahme zu verzeichnen. Sieht man von dieser Ausnahme ab, so läßt sich zusammenfassend über Ricercare und Fantasien das Folgende sagen. P. Mersenne in seiner „Harmonie Universelle“ (1636), 2. Buch, pag. 164 erklärt Ricercar (= Recherche) und Fantaisie für synonym: „Et lors que le Musicien prend la liberté d'y employer tout ce qui luy vient dans l'esprit sans y exprimer la passion d'aucune parole, cette composition est appellee „Fantaisie“, ou „Recherche“. Ebenso von neueren Forschern M. Brenet: „La fantaisie et le recercar sont synoymes[2]).“ Demgegenüber macht Michael Prätorius einen Unterschied zwischen beiden Formen, den Seiffert („Geschichte der Klaviermusik“) annimmt, nur unter Vertauschung der Namen. Nun läßt sich aber nach der Behandlung nur eines oder mehrerer Themen ein Unterschied nicht durchführen. Will man durchaus einen Unterschied feststellen, so ist es vielleicht der folgende: Ricercar und Fantasie waren ursprünglich zwei getrennte Formen von denen das Ricercar ein oder mehrere Themen in gesonderten Abschnitten behandelte, während die Fantasie ein oder mehrere Themen in freierer Weise, ohne solche Gliederung durchführte. Später hat dann der Name Fantasie

[1]) Nr. 6 in Morphys „Les luthistes espagnols“.

[2]) Notes sur l'hist. du luth en France. Riv. Mus. It., Tome V und VI.

den Namen Ricercar verdrängt und wurde nun auch für Kompositionen angewandt, die ihrer Form nach als Ricercar hätten bezeichnet werden müssen.

Die historische Bedeutung dieser Formen in der Lautenmusik läßt sich mit kurzen Worten etwa dadurch andeuten, daß sie bei der großen Beliebtheit der Laute das Verständnis für imitatorische Instrumentalformen und die Freude an ihnen in weitere Kreise trugen und damit den Boden für die Fuge vorbereiteten. Diesem Zweck konnten sie aber natürlich bei der Natur des Instrumentes nur in beschränkter Weise dienen.

Damit sind im wesentlichen die Instrumentalformen in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts erschöpft. Was sich noch an Instrumentalstücken vorfindet, z. B. die Praeambeln oder Préludes, sind keine selbständigen Formen. Die Praeambeln haben entweder den Charakter der Fantasie, oder es sind Niederschriften von Improvisationen, die keine besonderen Formprinzipien erkennen lassen.

Lebenslauf.

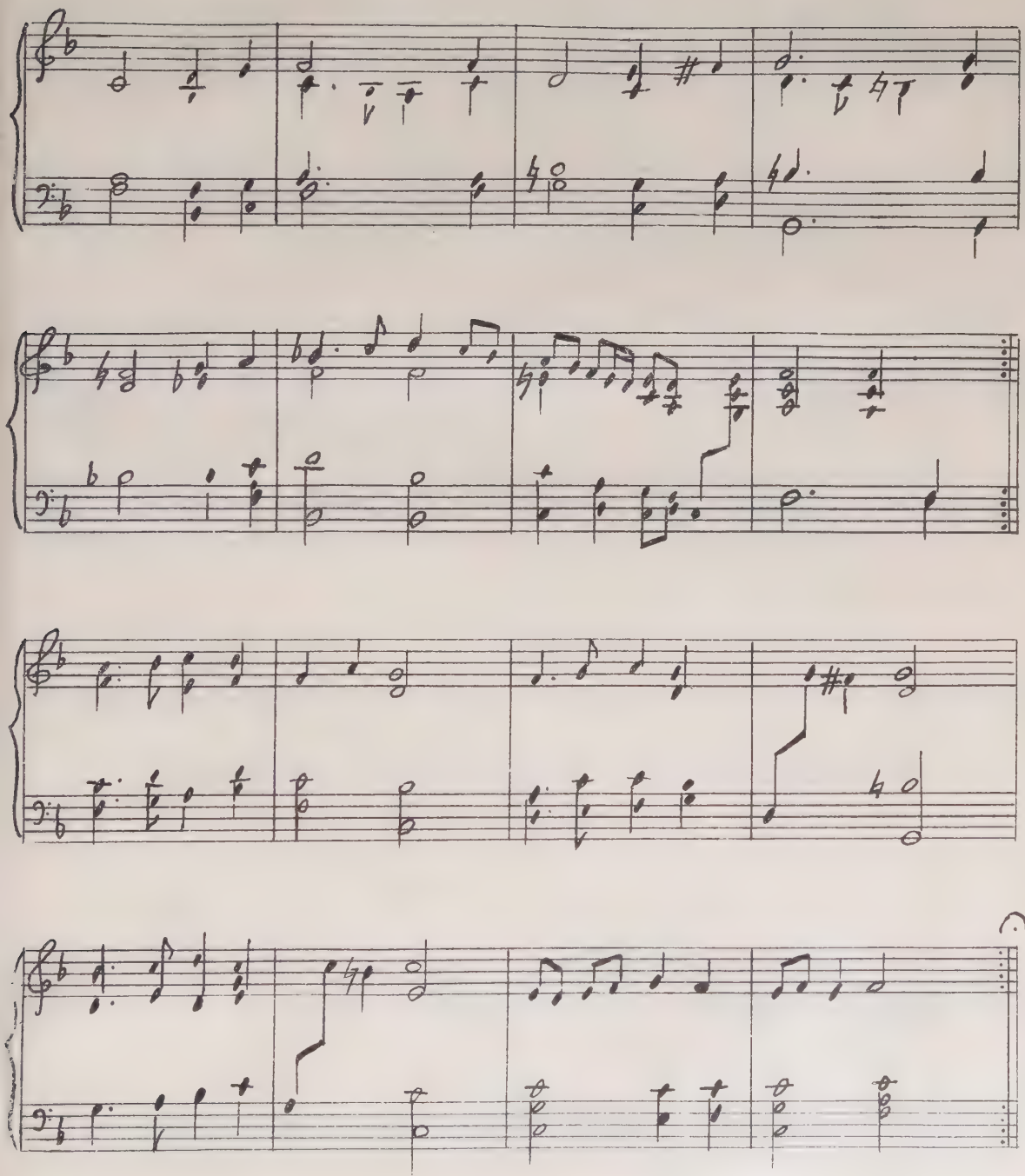
Ich, Egon Engel, römisch-katholischer Religion, bin geboren am 2. April 1892 als Sohn des Pulverfabrikdirektors Aloys Engel in Reichenstein in Schlesien. Durch Privatunterricht vorbereitet, trat ich Ostern 1901 in das Kgl. Friedrichsgymnasium zu Breslau ein, wo ich Ostern 1910 die Reifeprüfung bestand. Ich bezog die Universität München, um Mathematik und Physik zu studieren. Hier hörte ich Vorlesungen der Herren Professoren Doehlemann und Graetz. Michaelis 1910 bezog ich die Universität Berlin, wo ich zunächst meine mathematischen Studien fortsetzte, um mich später in erster Linie der Musikwissenschaft zuzuwenden. Ich hörte Vorlesungen bei den Herren Professoren Schwarz, Lehmann-Filhés, Rubens, Blasius, Hettner, Nernst, Wehnelt, Schmidt, Knopp, Frobenius, Planck, Knoblauch, Wentzel, R. M. Meyer, Riehl, Lasson, Erdmann, Stumpf, Kretzschmar, Wolf und Fleischer.

Bei Ausbruch des Krieges im August 1914 trat ich als Kriegsfreiwilliger in das Heer ein, wurde bei Dixmude am 21. Oktober 1914 verwundet, und benutzte die Zeit meiner Rekonvaleszenz, um meine Dissertation, deren geplanten Umfang ich bei der gegenwärtigen Unzugänglichkeit der ausländischen Bibliotheken nicht beibehalten konnte, in gedrängter Kürze zu redigieren.

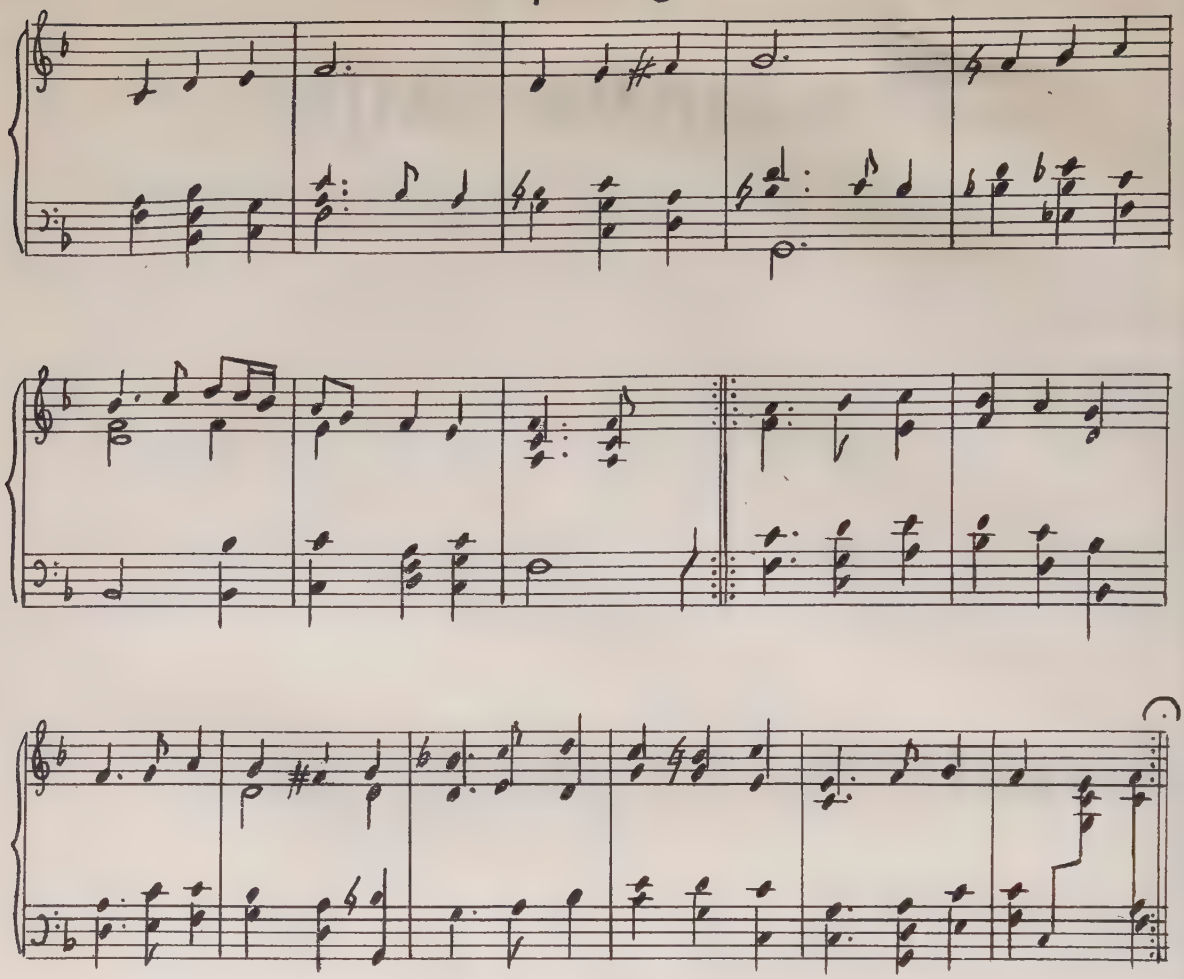
Allen den genannten Herren Professoren bin ich zu hohem Dank verpflichtet, insbesondere Herrn Professor Fleischer für die Anregung zur vorliegenden Arbeit und Herrn Geheimrat Kretzschmar für einige wertvolle Fingerzeige zu ihrer letzten Ausgestaltung. Meine Promotionsprüfung bestand ich am 17. Dezember 1914.

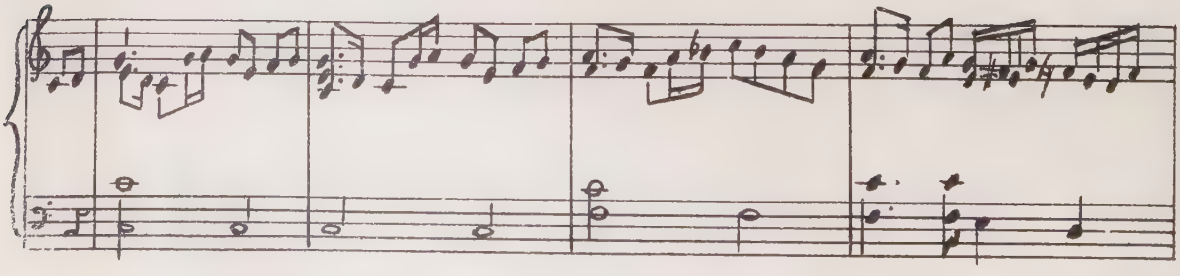
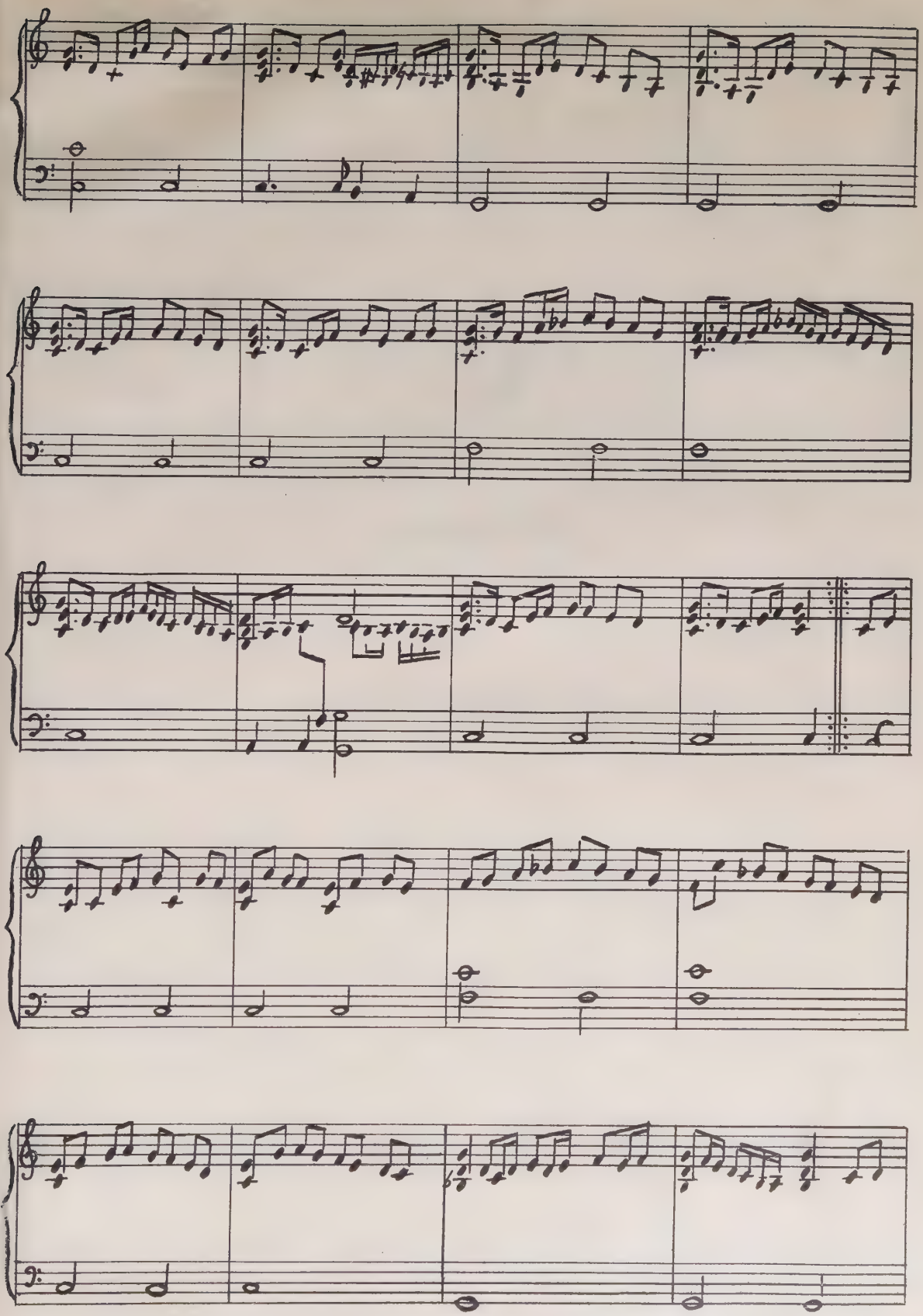
Musikbeilagen.

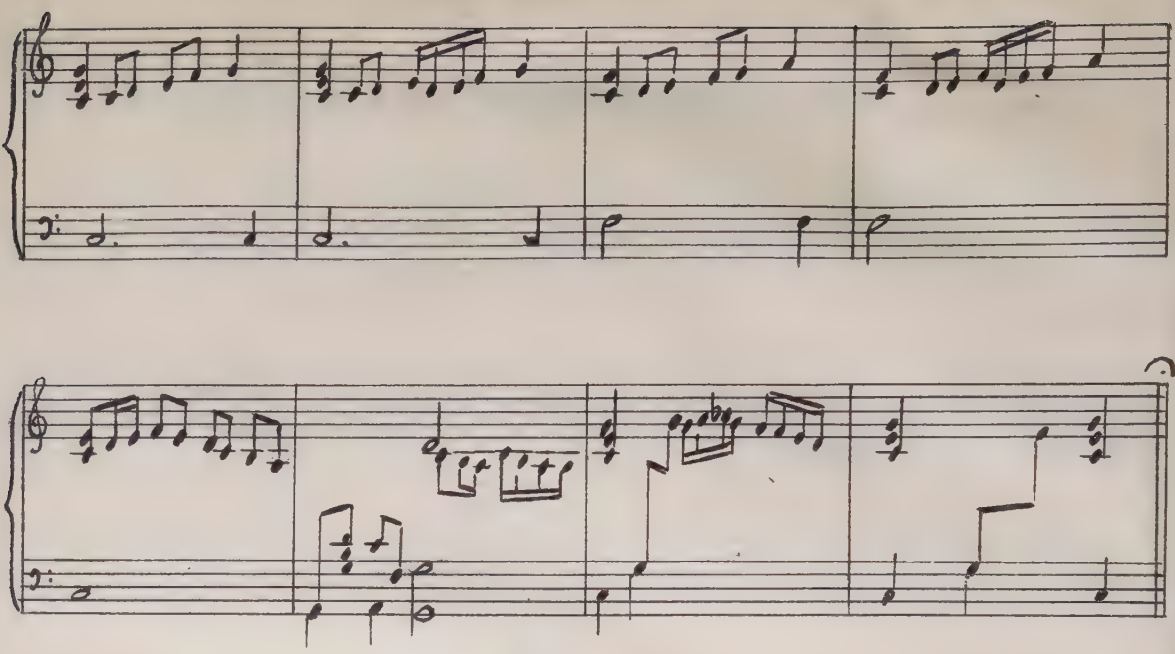
Matthäus Waisselius. Deutscher Tantz № 1.



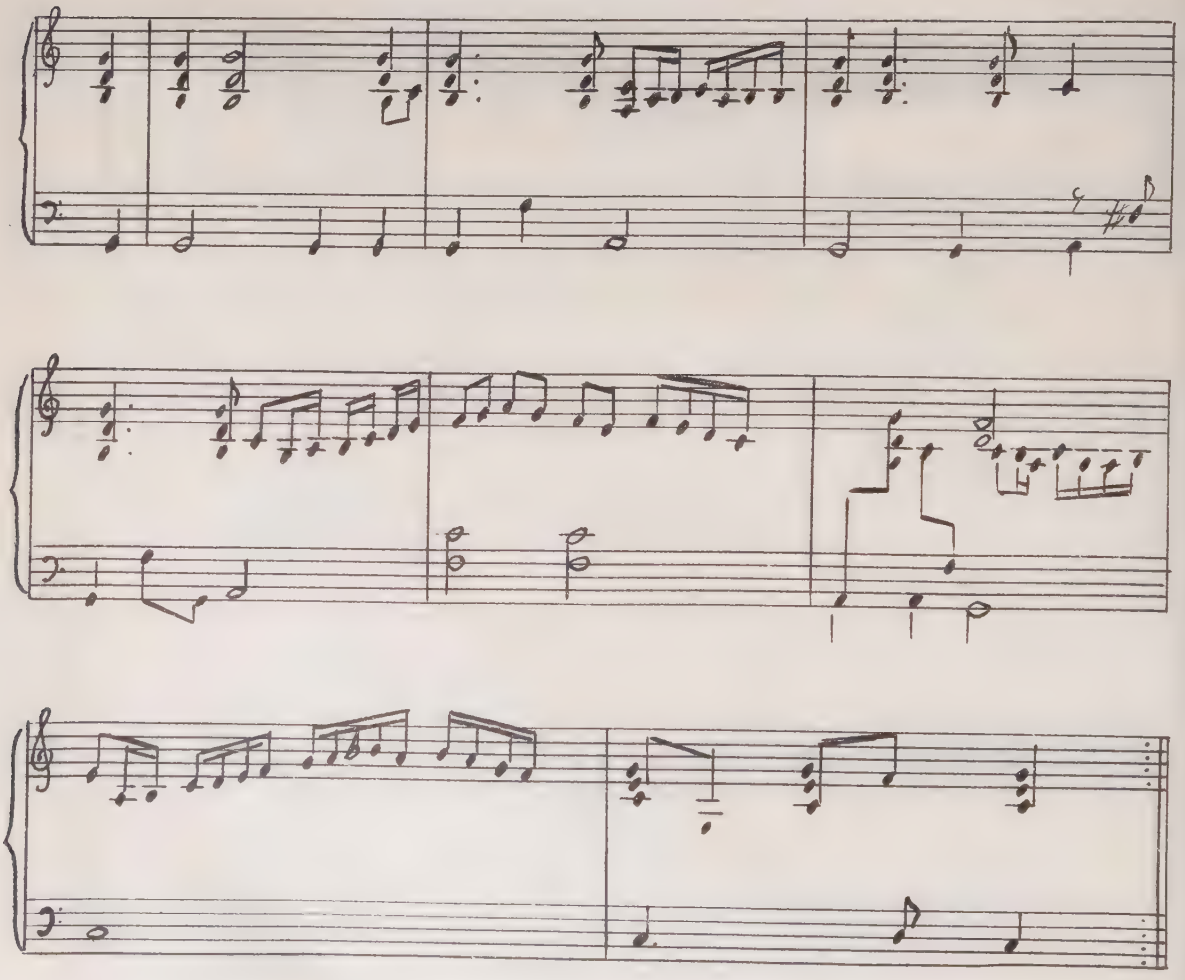
Sprung.



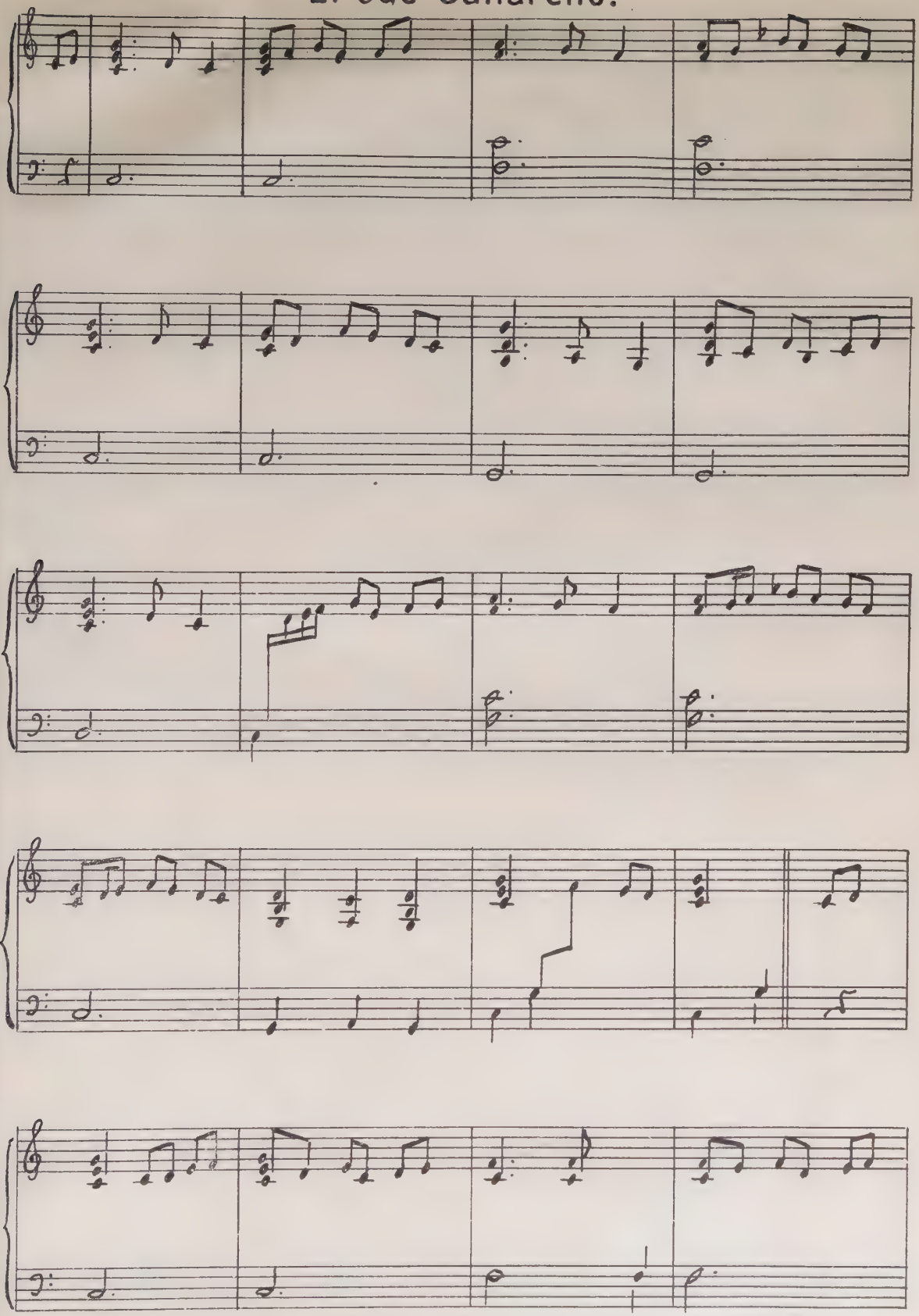
M. Waisselius. Pass'e mezo commune.



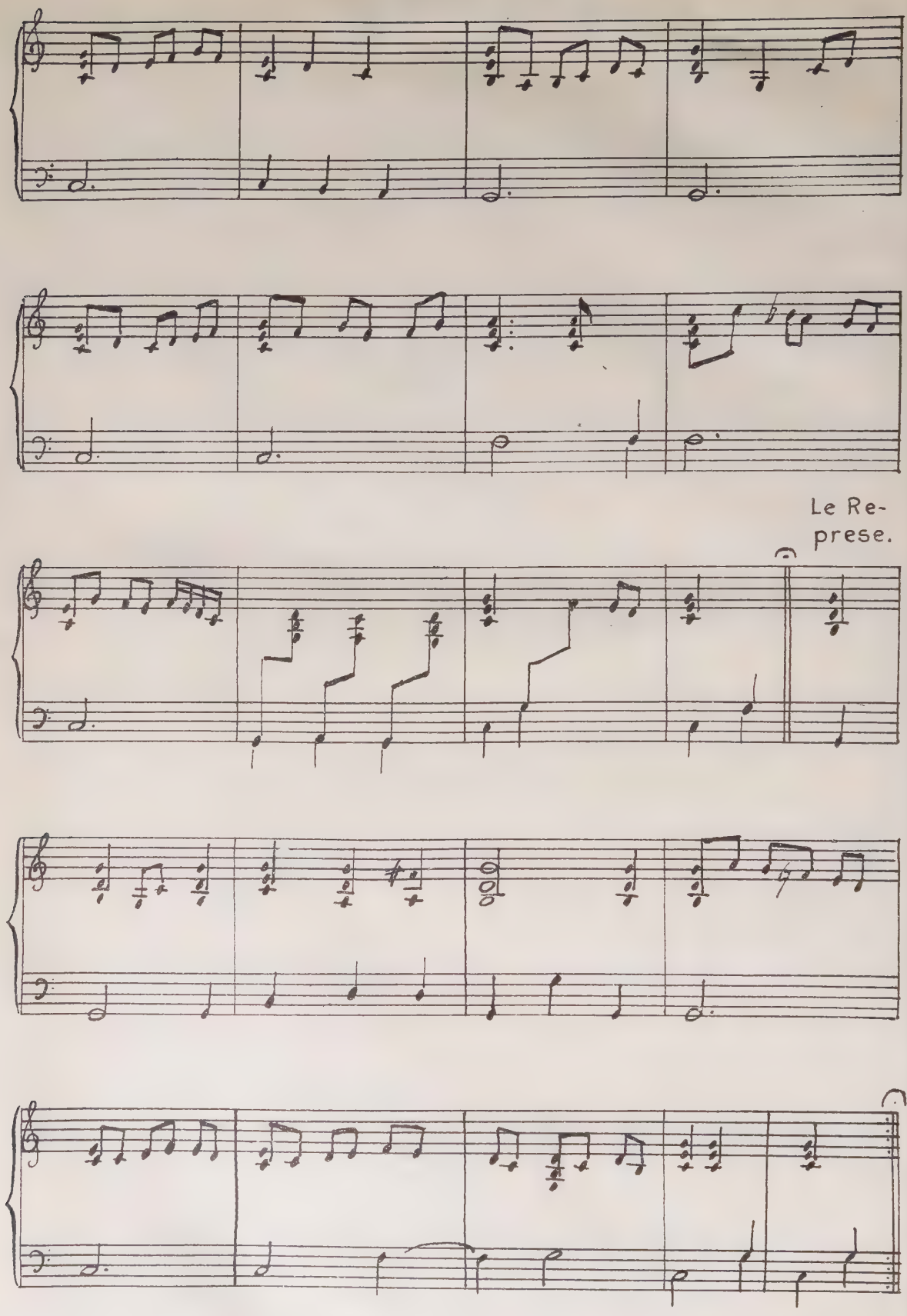


Le Repres.



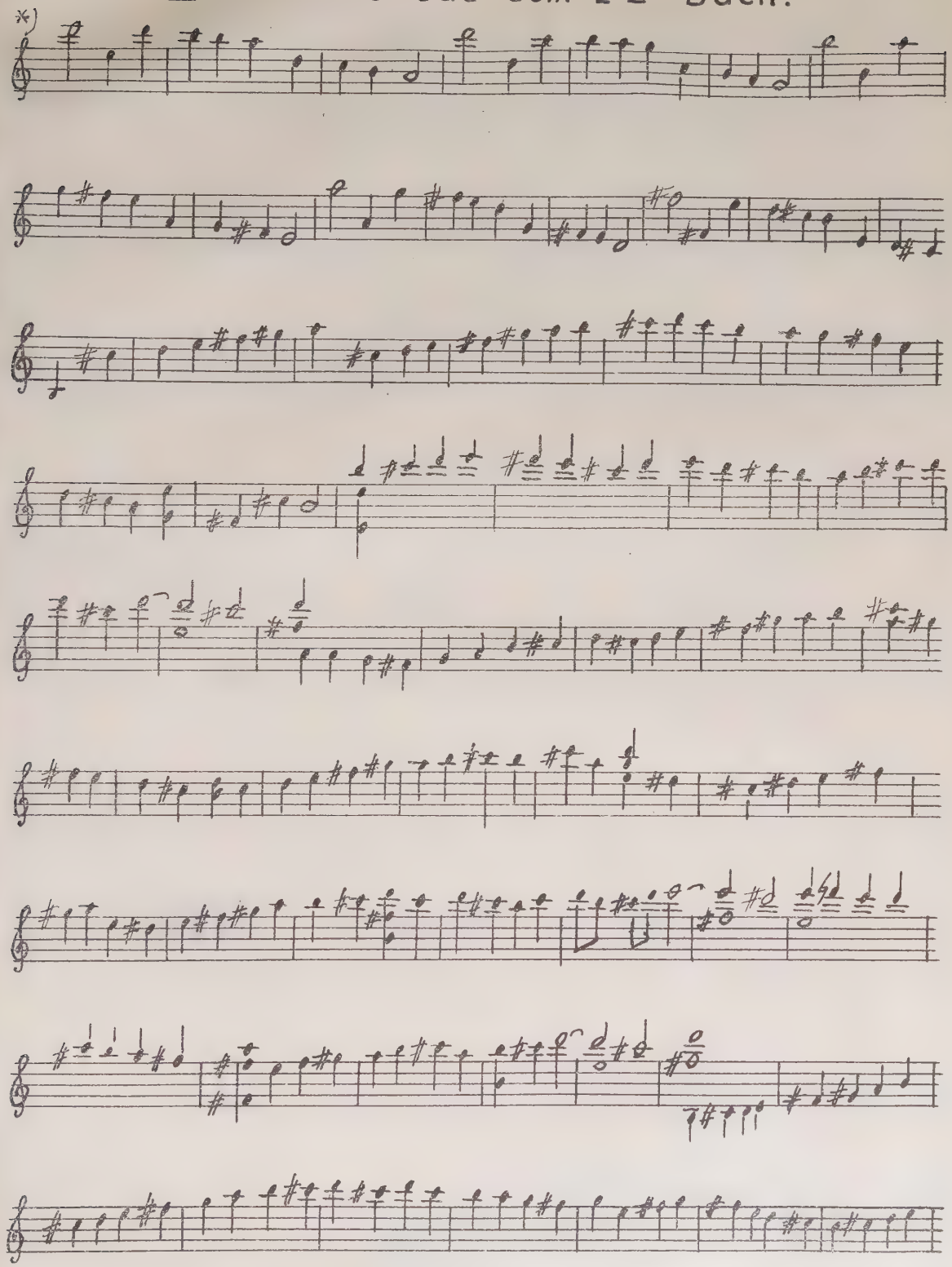
El suo Saltarello.



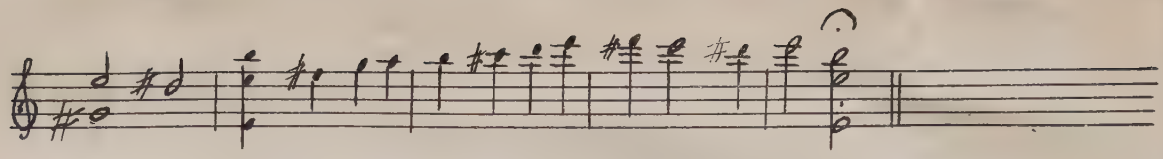

Le Re-
prese.

Fr. Spinaccino.

VI. Recercare aus dem 2ten Buch.

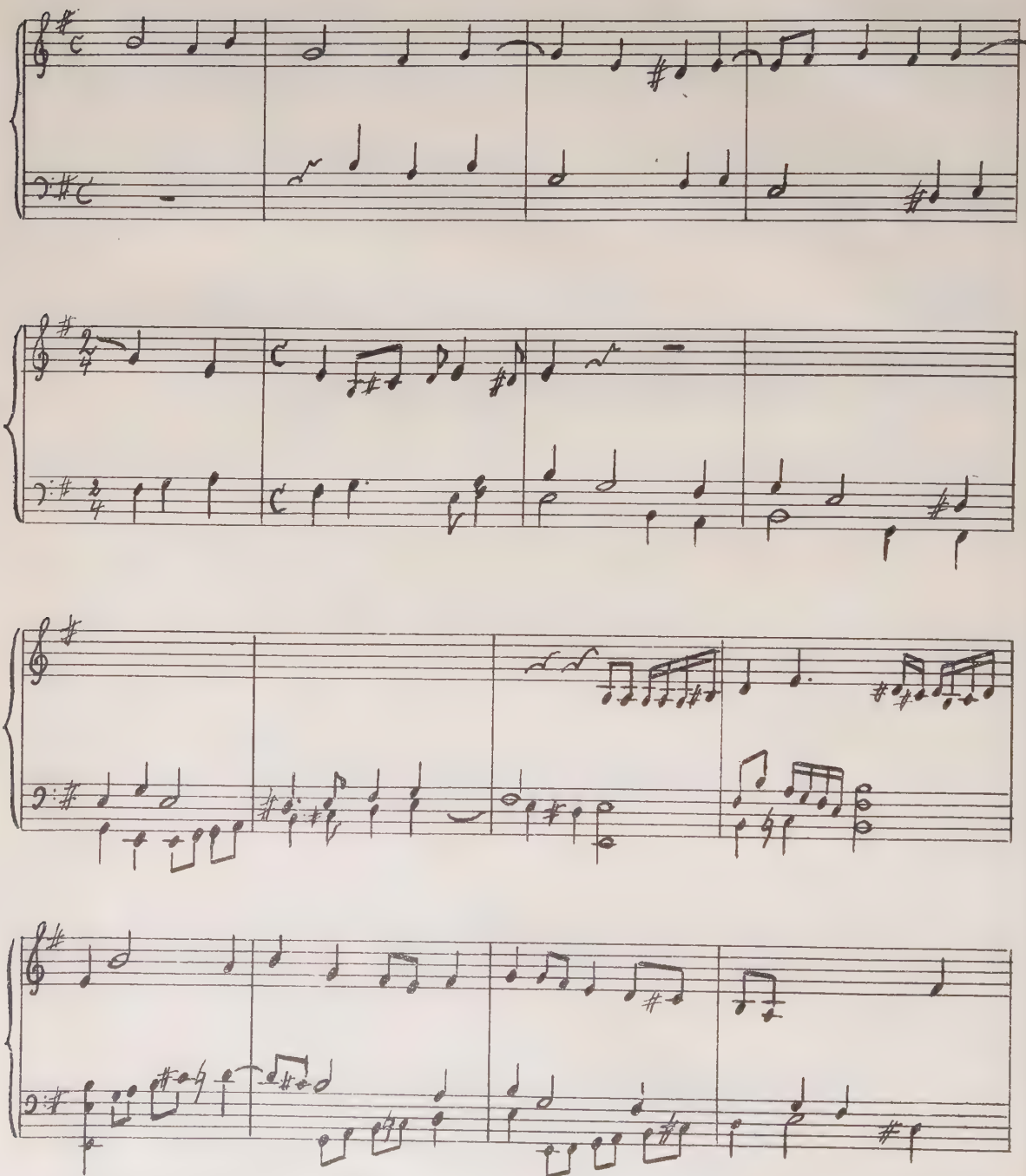


*) Eine Oktave tiefer zu lesen.

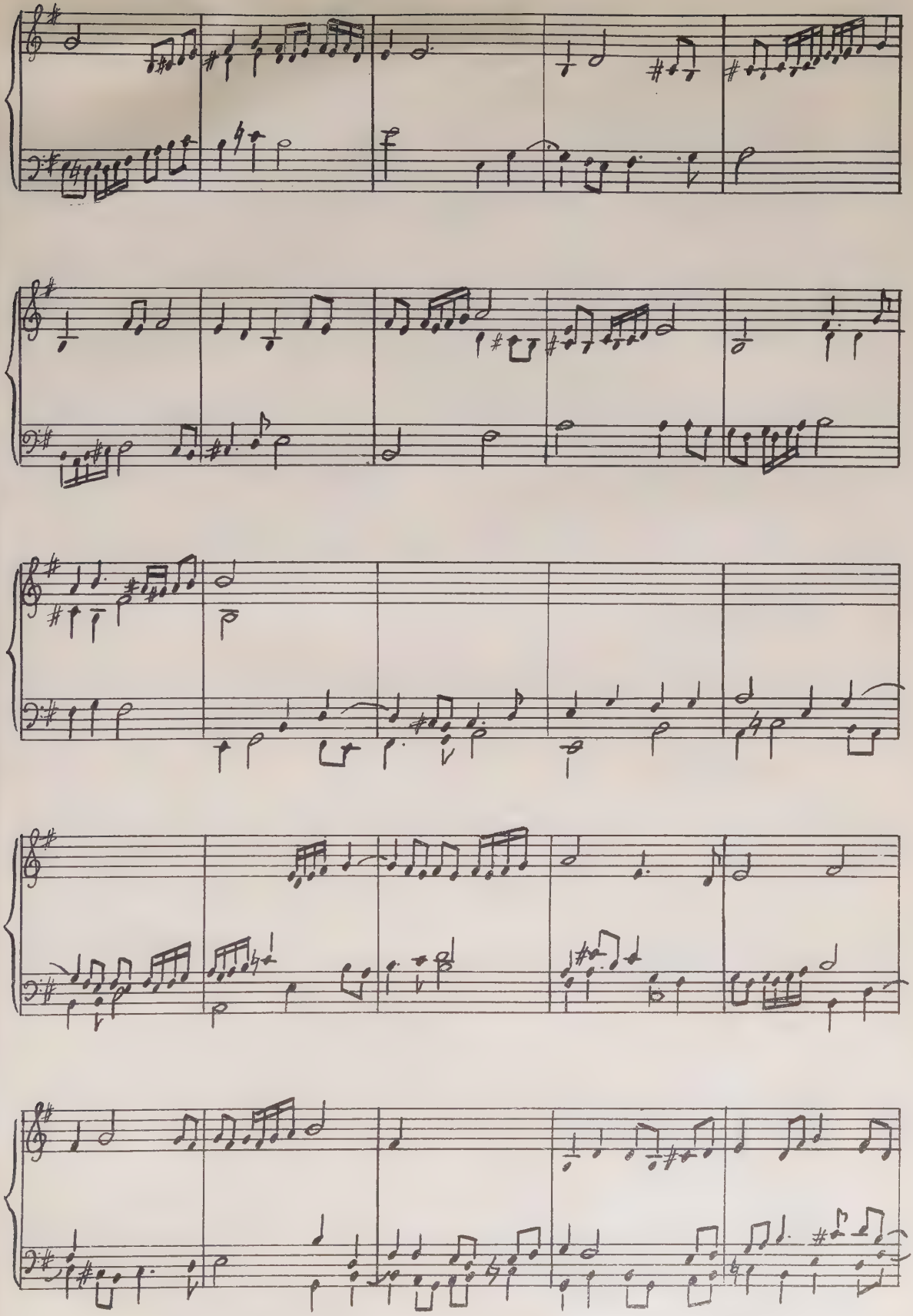


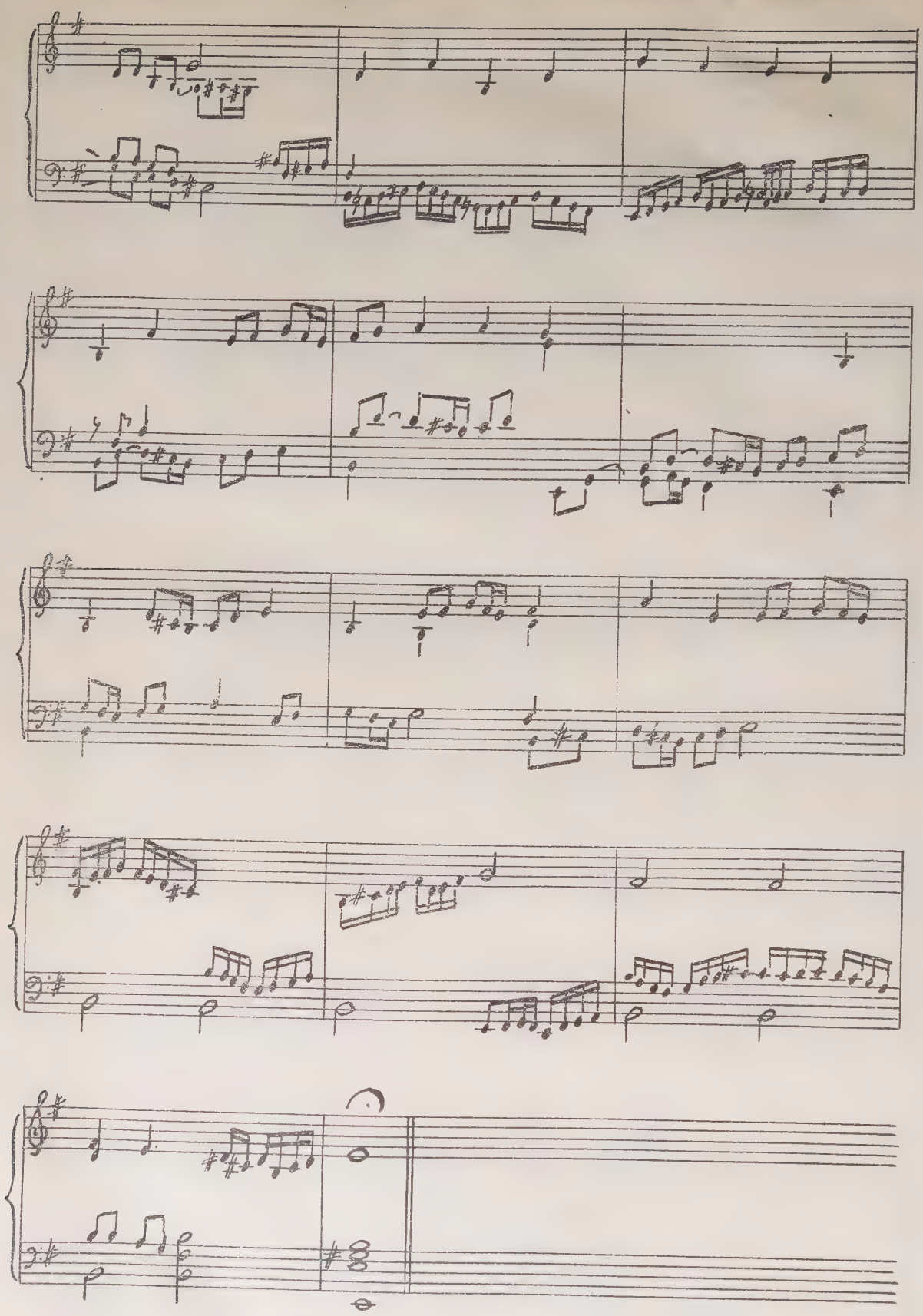
Simon Gintzler.

Recercar segondo.*)



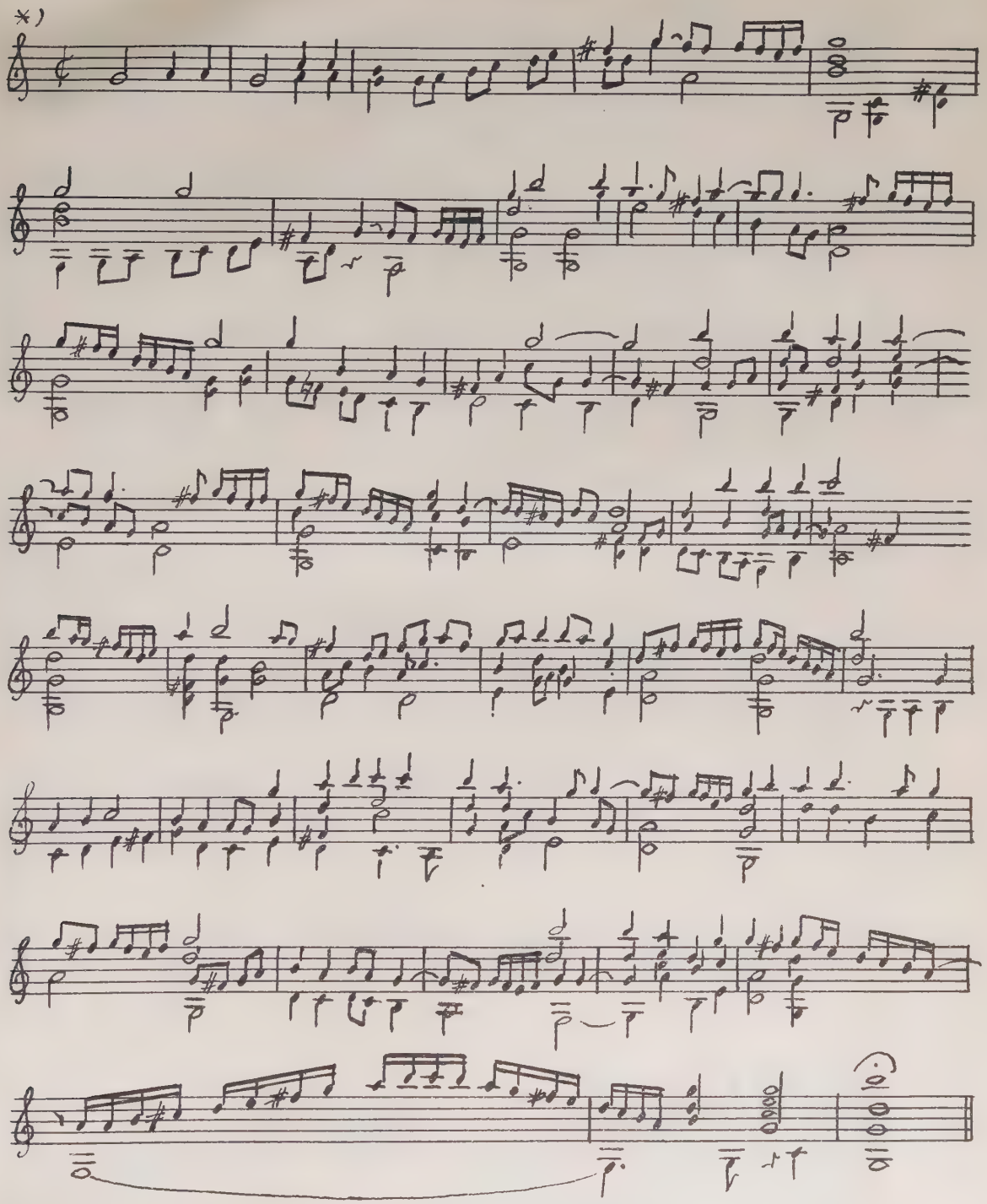
*) Aus Oscar Chilesotti: „Lautensp. d. 16. Jahrh."





Wolff Heckel.

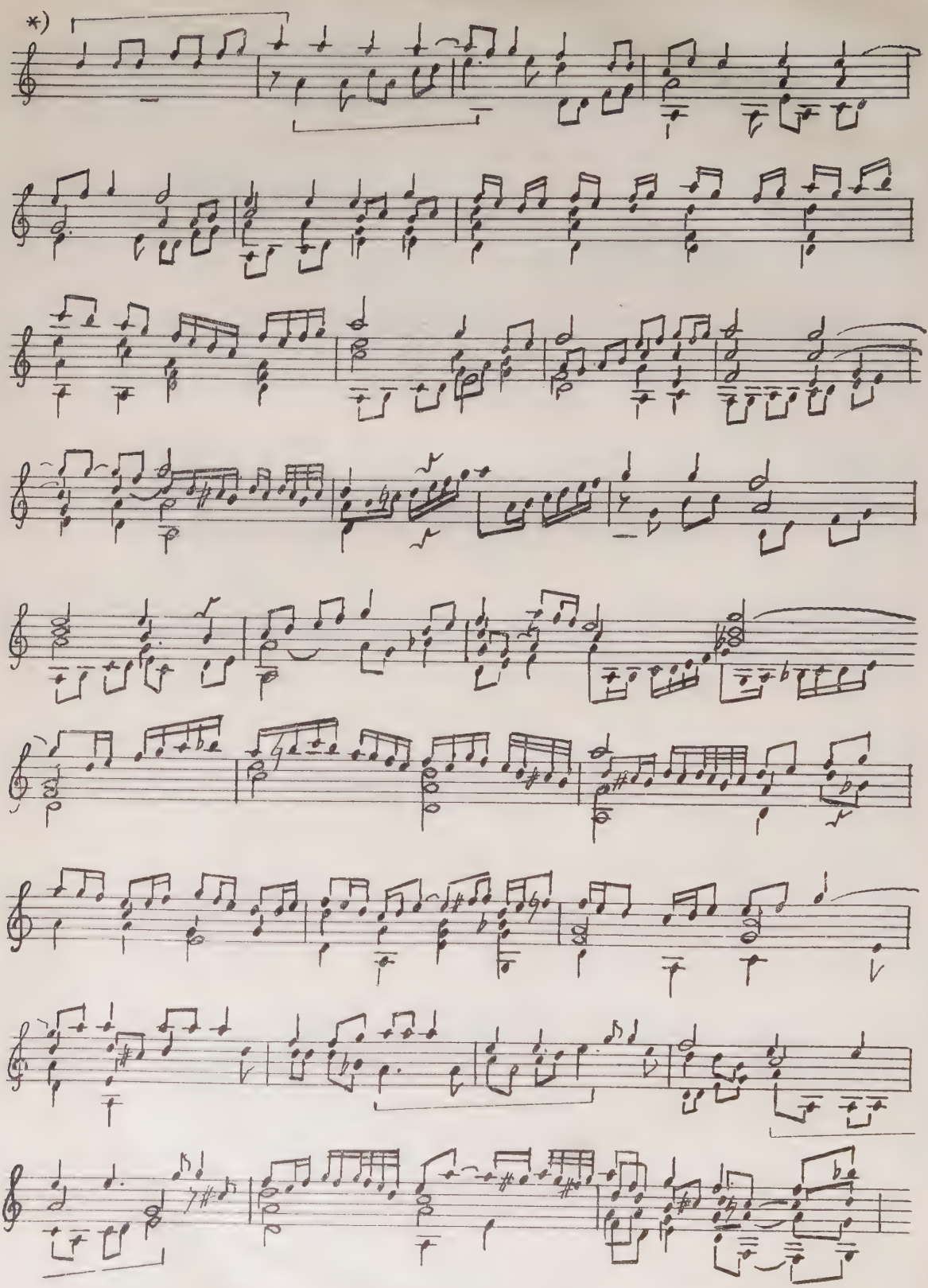
Recercari de milla new.



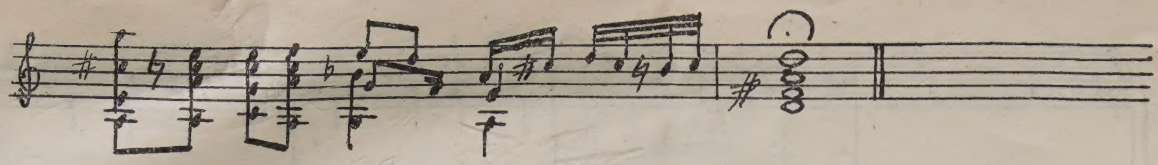
*) Eine Oktave tiefer zu lesen.

Sixt Kargel.

6. Fantasia.

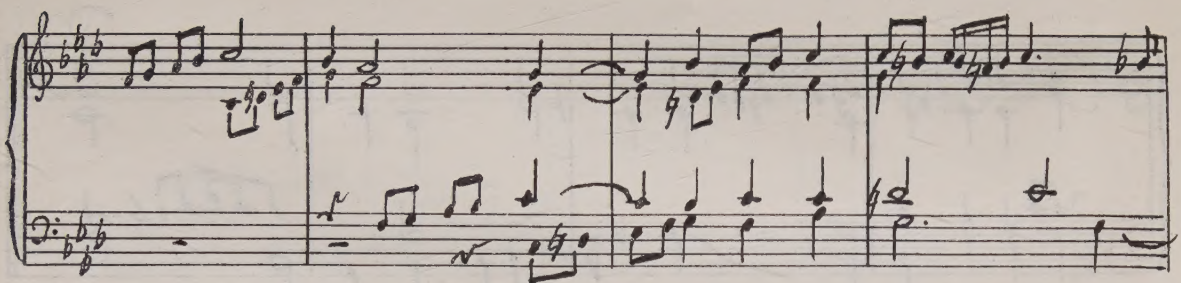


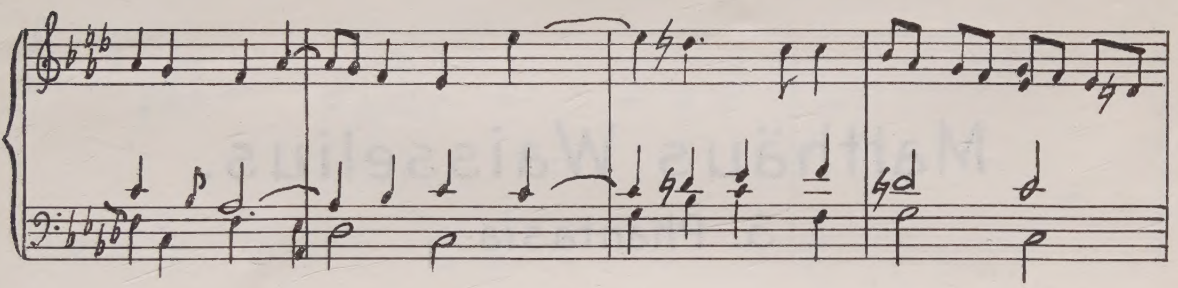
*) Eine Oktave tiefer zu lesen.

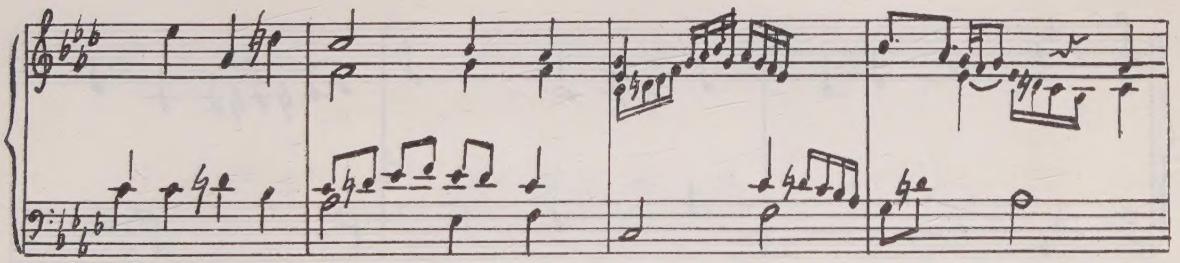


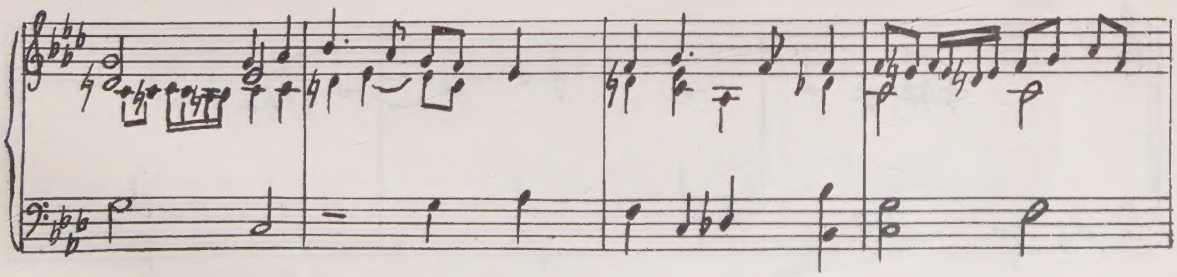
Matthäus Waisselius.

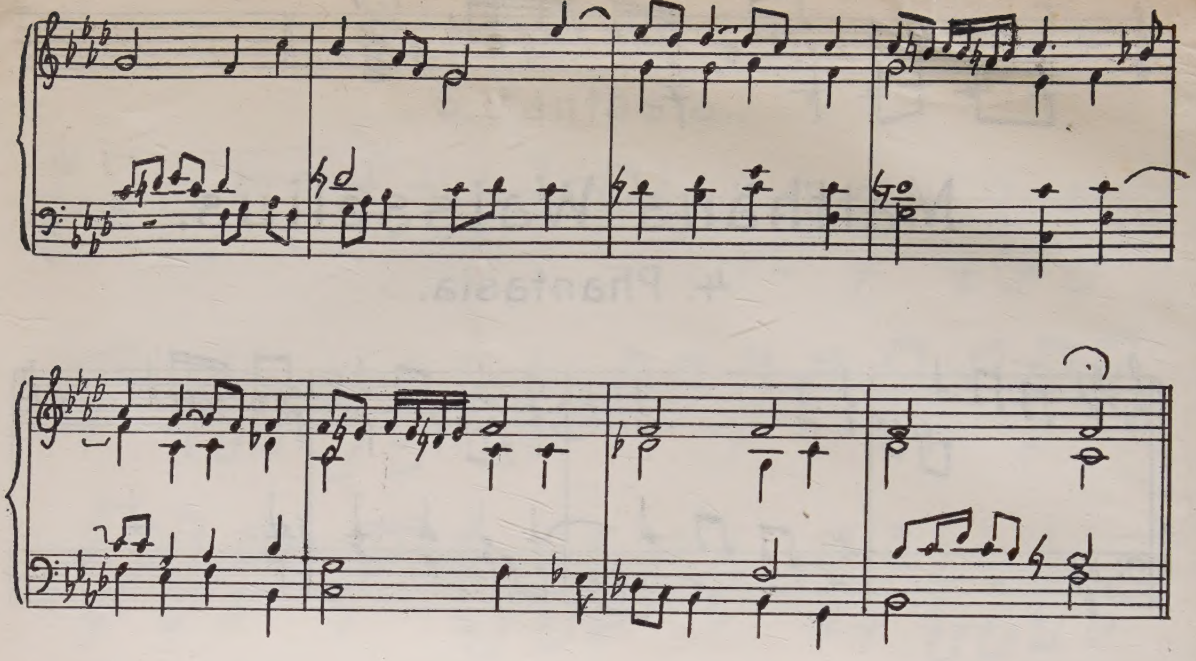
4. Phantasia.





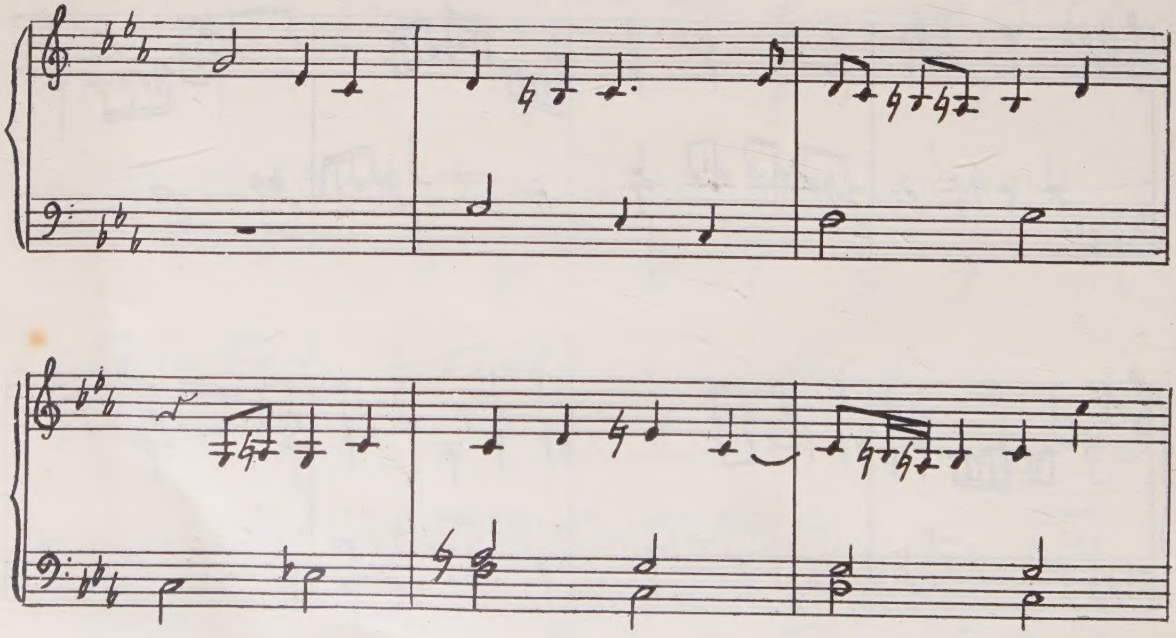


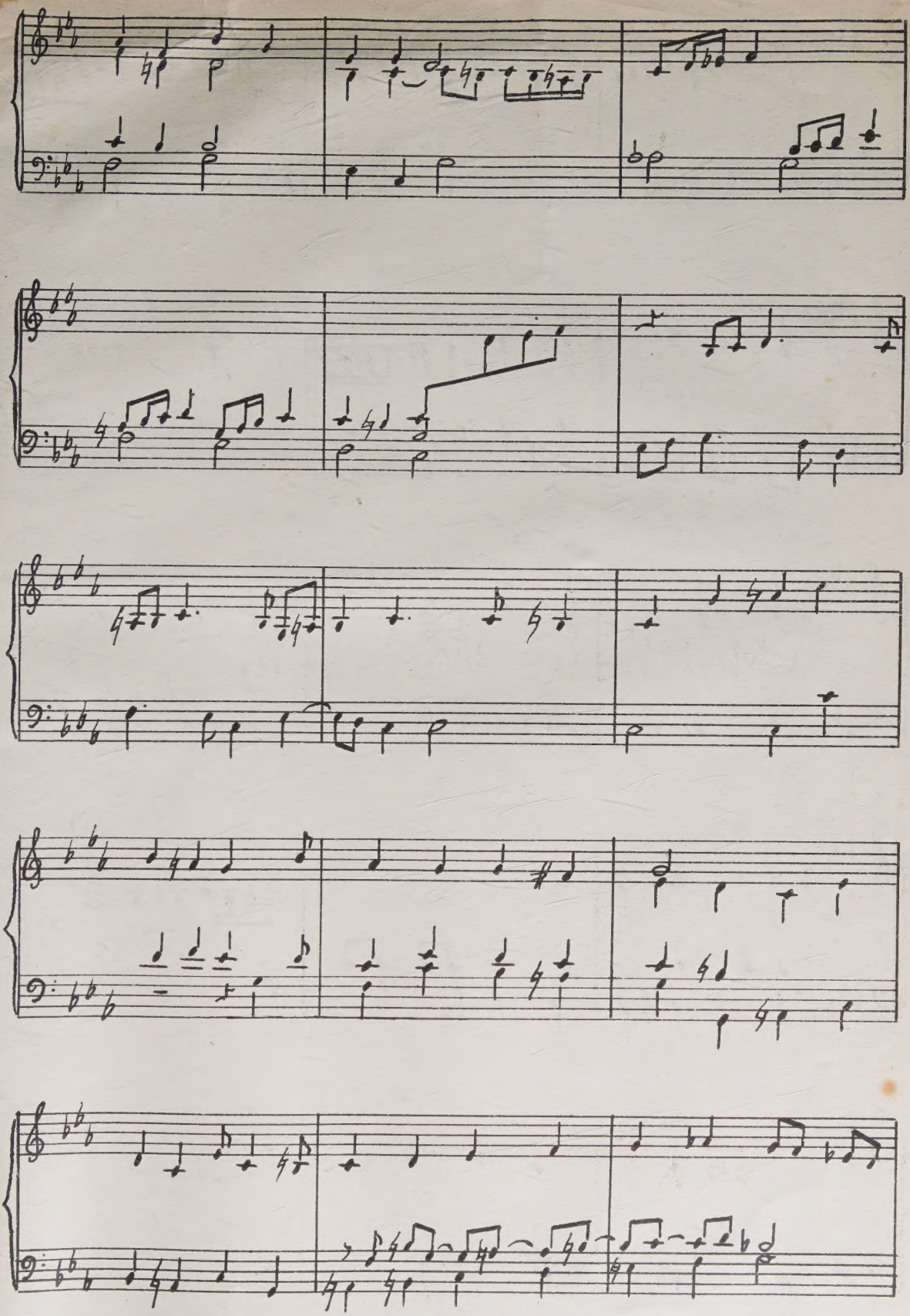


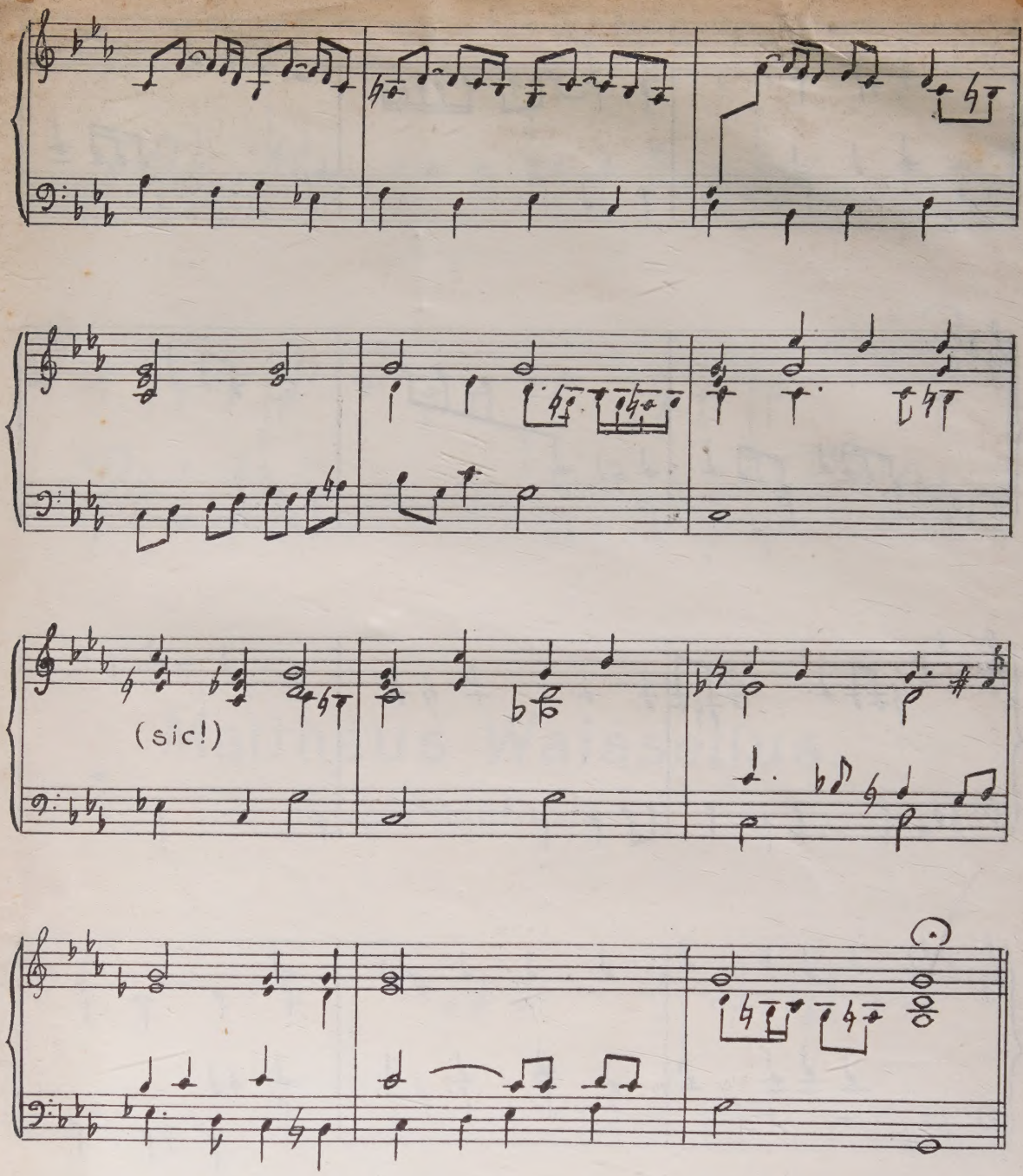


Matthäus Waisselius.

3. Phantasia.






(sic!)